



n° 144 | février 2012

PIÈCE (dé)montée

Les dossiers pédagogiques « Théâtre » et « Arts du cirque » du réseau SCÉRÉN en partenariat avec La Comédie de Reims, centre dramatique national. Une collection coordonnée par le CRDP de l'académie de Paris.

Une nuit arabe

Texte de Roland Schimmelpfennig
Mise en scène de Chloé Brugnon



à La Comédie de Reims, centre dramatique national, du 7 au 11 février 2012

Avant de voir le spectacle : la représentation en appétit !

Après la représentation : pistes de travail

Annexes

Édito

Une nuit arabe, la pièce de Roland Schimmelpfennig créée à Stuttgart en 2001, entraîne à sa suite lecteur et spectateur dans un univers déconcertant, que ce dossier se propose néanmoins de baliser.

Il était une fois… Lemonnier, concierge d'un immeuble de banlieue. Un soir pas comme les autres, il se rend en ascenseur au septième étage pour comprendre l'origine d'une étrange coupure d'eau. Là, sur le palier, vivent deux colocataires : l'une, Vanina, rentre tous les soirs éreintée de son travail, oublie tout, et s'endort après un verre de cognac et une douche – douche qui ravit le voisin d'en face, Karpati ; l'autre, Fatima, appelle, une fois Vanina assoupie, son petit ami Khalil qui arrive en mobylette. Sur fond de grondement d'eau inquiétant, ce soir-là, les rouages immuables du quotidien se grippent : les personnages ne réfrènent plus leur parole ni leurs désirs, et la réalité va doucement basculer vers un univers fantasmagorique, mêlant les arts et les genres de manière inattendue.

Et c'est justement parce qu'elle renverse les canons de la parole théâtrale et bouleverse l'appréhension de la temporalité, de l'espace et du sens, que Chloé Brugnon, jeune metteur en scène associée au Collectif artistique de la Comédie de Reims, a choisi cette pièce fascinante pour sa première création.

Ce dossier propose des pistes de travail et des exercices pratiques pour se familiariser avec l'univers de Schimmelpfennig. Dans « Avant la représentation », il livre des sésames pour comprendre une écriture novatrice qui stimule l'imagination du spectateur et l'emmène à la découverte de l'Autre dans un ailleurs universel. Dans « Après la représentation », il donne des clés pour confronter l'horizon d'attente des élèves aux propositions de Chloé Brugnon. Il convient donc particulièrement aux professeurs de lettres, d'allemand et de théâtre, de la classe de troisième à la terminale.

Retrouvez sur ▸ *crdp.ac-paris.fr/piece-demontee/* l'ensemble des dossiers « Pièce (dé)montée »



n° 144 février 2012

Avant de voir le spectacle

La représentation en appétit !

L'ÉCRITURE DE ROLAND SCHIMMELPFENNIG OU L'EXPÉRIENCE DU DÉROUTANT

Une nuit arabe pouvant, et ce très légitimement, fortement décontenancer à la première lecture, il semble nécessaire de proposer aux élèves un mode d'emploi, un fil d'Ariane leur permettant de peu à peu s'acclimater aux obstacles, aux méandres, voire aux impasses d'une écriture qui se revendique nettement iconoclaste, poétique et cinématographique.

Roland Schimmelpfennig, dramaturge contemporain allemand le plus joué du moment



ROLAND SCHIMMELPFENNIG © JUSTINE DEL CORTE, DR

➜ On invitera les élèves à prendre connaissance de la biographie de Roland Schimmelpfennig (annexe 1), dont on peut extraire plusieurs informations susceptibles certes de faciliter, mais aussi de rendre tentante, l'entrée dans l'univers du dramaturge :

• son œuvre, particulièrement dense (plus d'une vingtaine de pièces en quinze ans), a très rapidement et régulièrement été reconnue et récompensée comme un des édifices majeurs de l'écriture théâtrale actuelle ;

• sa collaboration avec Thomas Ostermeier à la Schaubühne de Berlin signe son adoubement et sa reconnaissance sur la scène et au sein du cénacle de la création contemporaine ;

• en choisissant d'écrire deux de ses pièces pour la radio, il signale sa volonté, précoce et affirmée, de repenser et bouleverser l'inscription de la parole théâtrale dans l'espace et dans le temps, ainsi que le rapport entre énonciation et réception du texte ;

• il a vécu et enquêté dans cette Istanbul que Lemonnier, Vanina et ses parents à leur tour arpenteront et interrogeront dans *Une nuit arabe*, indice qu'il aime à jongler avec un traitement tantôt réaliste, tantôt fantasmatique des lieux.

Un titre prometteur ?

On entrera dans l'œuvre avec l'extrait 1 (annexe 2), qui permet de réfléchir sur le décalage entre l'horizon d'attente généré par le titre *Une nuit arabe*, et l'univers dépeint par les premières pages de la pièce.

Le titre choisi par Roland Schimmelpfennig convoque évidemment l'Orient, la magie des *Mille et Une Nuits*, les mystères d'alcôves et de harems… Pourtant, rien d'exotique ni de spécialement onirique n'accompagne les premiers pas du lecteur dans la pièce ! Immeuble de banlieue banal et sans cachet, concierge errant



n° 144 | février 2012

dans les couloirs à la poursuite d'une éventuelle fuite d'eau, colocataires occupées à ranger des courses ou à somnoler sur un canapé…
Afin de surmonter et dépasser cette entrée en matière quelque peu déroutante et déceptive, on incite les élèves à chercher dans le texte tous les indices qui malgré tout motivent et légitiment le titre de la pièce : la nuit n'est pas encore tombée mais ne saurait tarder puisqu'il est bientôt 20 h 30, la chaleur inhabituelle et récurrente ainsi que la mention du chameau évoquent le désert, enfin la nationalité libanaise de Fatima – tout comme le prénom Khalil et la syllepse malicieuse sur le mot « bazar » à l'issue de la première réplique de Lemonnier – renforcent la présence d'un univers oriental.
De plus, si l'action semble essentiellement quotidienne et routinière, il n'empêche qu'il faut attirer l'attention des élèves sur trois éléments étranges, trois énigmes propres à intriguer : pourquoi l'eau s'évanouit-elle au septième étage tout en faisant entendre sa mélodie derrière les murs ? Pourquoi Vanina ne se souvient-elle absolument pas de ce qu'elle a fait de toute sa journée ? Qui est cette mystérieuse femme dont Khalil semble si amoureux ? C'est donc bien dans un conte oriental, mais revisité, bouleversé, que le début d'*Une nuit arabe* nous fait entrer.

Des répliques déconcertantes : fonctions et polyphonie

Toujours à l'aide de l'extrait 1, et dans le même souci de débroussailler et clarifier la lecture, on se penche désormais sur le dispositif énonciatif complexe et étonnant qui structure la répartition et la circulation de la parole dans la pièce.

➜ On donne à lire l'analyse suivante de l'universitaire Michel Corvin, pour qui les personnages d'*Une nuit arabe* « se parlent continuellement à eux-mêmes comme en rêve, commentant leurs actions ou leurs sentiments, ce qui ne les empêche pas de s'adresser en même temps à leurs interlocuteurs, dans une confusion assez réjouissante du dedans et du dehors [1] ». Puis on demande aux élèves d'élaborer un tableau qui distingue ces deux modes de la parole – parole échangée et parole intérieure, expression d'une focalisation – et détermine les différentes fonctions de la seconde [2].

Personnages	Conversation	Aparté [3]	Parole didascalique [4]	Parole de commentaire [5]
Lemonnier	« Je peux vous aider ? » p. 12 « Oui, je repasserai certainement. En attendant, je vous souhaite une bonne soirée. » p. 14	« En plein mois de juin. […] sur les planchers, dans les couloirs. » p. 11 « Est-ce que j'aurais […] nue, après tout. » p. 15	« Mais j'entends de l'eau. […] dans les couloirs. » p. 11 « Au moment où je m'apprête […] du 7-32. » p. 13	« Pourquoi ne dépose-t-elle pas tout son bazar ? » p. 11 « – c'est toujours mieux que les sacs. » p. 12
Fatima	« Oh, merci, ça ira. Quelle chaleur aujourd'hui, hein ? » p. 12 « Non merci, je range d'abord les courses. » p. 16	« Pourvu que Vanina soit là. […] qu'elle entende la sonnerie. » p. 12	« Lemonnier, le concierge […] gris-bleu. » p. 12 « La bouteille de cognac se trouve sur la petite table devant le canapé. » p. 17	« Elle fait tout le temps ça. » p. 15 « Elle rentre de son travail […] prendre une douche. » p. 16
Vanina	« Oups – je […] Salut. » p. 14 « Je t'en sers un, en attendant. » p. 16	« Qu'est-ce que j'ai bien pu faire de toute cette journée ? » p. 16		
Khalil			« Bientôt huit heures et demie. […] à l'autre. » p. 17	« Je suis assis à côté du téléphone et j'attends. » p. 17

1. Michel Corvin, *Anthologie critique des auteurs dramatiques européens (1945-2000)*, éditions THÉÂTRALES – SCÉRÉN, 2007.

2. Ce tableau se fonde sur les résultats des travaux réalisés par les étudiants de l'Université Lyon II Lumière pour la réalisation du *Dossier dramaturgique autour de Roland Schimmelpfennig* (cf. Rebonds et résonances).

3. Le personnage ne s'adresse à personne sinon à lui-même ; on n'est pas loin du monologue intérieur.

4. Le personnage formule un point de vue qui, témoignant d'une perception sensorielle, s'apparente à une indication scénique.

5. Le personnage commente un événement, une action scéniques ; il ne se contente pas de les décrire, il les évalue et les modalise.



n° 144 | février 2012

NB : on signalera aux élèves qu'une dernière modalité énonciative, celle de la narration, est à l'œuvre dans *Une nuit arabe* : Vanina racontant son périple onirique des pages 38 à 46 ou Lemonnier rendant compte de ses péripéties dans le désert puis à Istanbul des pages 55 à 64, y recourront.

➜ On propose alors des exercices pratiques utilisant l'extrait 1 et visant à confronter la classe à ces questions :

• Quatre élèves (un Lemonnier, un Fatima, un Vanina, un Khalil) répartis dans l'espace de manière à équilibrer le plateau ; travailler et modifier l'adresse ainsi que l'intention selon le type de répliques ; gérer et légitimer tout déplacement qui s'avère nécessaire ;
• attribuer à chaque personnage autant d'interprètes que de types de répliques ponctuant son discours ; travailler à la fois la distinction des diverses répliques et le maintien de la cohérence du personnage ; faire entendre et gérer la polyphonie ainsi générée ; inventer et justifier tout déplacement éventuel des différents avatars des quatre protagonistes ;
• expérimenter, légitimer et réfléchir, comme l'ont fait Chloé Brugnon et son responsable du son Antoine Reibre lors des répétitions, à la pertinence et aux conditions d'utilisation d'une ou de plusieurs voix off : la/les réserver à la parole intérieure ? À Lemonnier ? La/les varier et attirer ainsi l'attention du public sur telle séquence et/ou telle pensée ?

« Le cinéma a lieu dans ma tête [6] »

Si des pièces telles que *Push up*, *La Visite au père* ou encore *Le Dragon d'or* et *Peggy Pickit* adoptent ce que Roland Schimmelpfennig appelle une « dramaturgie du polaroïd [7]», à savoir une construction fondée sur la succession de scènes brèves et intenses, d'instantanés quasi photographiques destinés à saisir au plus près ces moments où soudain tout – couples, avenirs professionnels, traditions familiales, routines quotidiennes – bascule, *Une nuit arabe* recourt quant à elle à une écriture cinématographique.
Roland Schimmelpfennig revendique d'ailleurs cette influence : « J'aime faire les films dans ma tête et ça marche assez bien. Le découpage de mes pièces est cinématographique. J'ai pour influence le cinéma italien avec des réalisateurs tels que Antonioni ou encore Fellini, auxquels je reviens toujours. Lorsque j'ai des blocages de textes ou autres, je visionne davantage un film de Fellini que du théâtre [8]. »

Afin que les élèves saisissent l'importance de la référence cinématographique à l'œuvre dans *Une nuit arabe*, on proposera d'exploiter ce que Chloé Brugnon révèle des influences artistiques qui ont accompagné son travail de mise en scène : « Le lien apparent entre le mode d'écriture de Schimmelpfennig et les films de David Lynch me conduit à trouver dans les films de ce dernier une inspiration évidente. Mais ce monologue-dialogue n'est pas sans me faire penser aux films américains des années quarante qui utilisent la caméra subjective et les voix-off comme dans *Les Passagers de la nuit*, ou bien au film de Chris Marker *La Jetée*, histoire racontée par la voix d'un narrateur qui accompagne une succession d'images fixes [9]. »

➜ On incite les élèves à rechercher et archiver des images issues des films évoqués *supra* par Chloé Brugnon [10], mais aussi de *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), de *Fenêtre sur cour* ou *Sueurs froides* (Alfred Hitchcock, 1954 et 1958), de *Quand la ville dort* (John Huston, 1950) ou de *Série noire* (Alain Corneau, 1979), autres références que la jeune metteur en scène revendique.

➜ Les images ainsi collectées doivent être mises en rapport avec un espace dramatique (bloc C, salon de Vanina et Fatima, couloir du septième étage, Istanbul, ascenseur, palais du cheikh…), un personnage ou une séquence de l'intrigue. La classe appréhendera ainsi le « cinéma mental » de Chloé Brugnon.

Et puisqu'elle insiste tant sur la voix off mais aussi sur l'impact émotionnel et esthétique de l'image, on peut demander aux élèves de convoquer leurs propres repères, références et imaginaires cinématographiques, et de choisir :
• sur le seul critère de sa voix, un acteur ou une actrice susceptible d'incarner un des cinq personnages ou d'évoquer un lieu, une situation dramatiques ;
• sur le seul critère de l'atmosphère distillée par les couleurs, le cadrage, la dynamique des lignes, la lumière, la saturation ou l'épure de l'espace…, un décor de film susceptible de correspondre à un espace dramatique, un personnage ou une péripétie.

Il semble donc que le trousseau de clés de Fatima, que Lemonnier remarque et décrit

6. Roland Schimmelpfennig, « Casse-tête chinois », entretien avec Élise Ternat, Roland Schimmelpfennig et Claudia Stavisky, à l'occasion de la mise en scène du *Dragon d'or* par Claudia Stavisky au théâtre des Célestins (Lyon), 2011.

7. Roland Schimmelpfennig, « *Theater braucht keine Romantik* », entretien avec Andreas Beck, à l'occasion de la création de *La Femme d'avant* par Stephan Müller, programme de l'Akademietheater (Burgtheater, Vienne), 2004.

8. Roland Schimmelpfennig, « Casse-tête chinois », entretien avec Élise Ternat, Roland Schimmelpfennig et Claudia Stavisky, à l'occasion de la mise en scène du *Dragon d'or* par Claudia Stavisky au théâtre des Célestins (Lyon), 2011.

9. Chloé Brugnon, entretien avec Anne Berest, à l'occasion de la mise en scène d'*Une nuit arabe* par Chloé Brugnon à La Comédie de Reims, 2011.

10. Pour David Lynch, on peut préciser : clip de *Good Day Today* (2010), *Lost Highway* (1997), *Mulholland Drive* (2001) ; Delmer Daves, *Les Passagers de la nuit* (1947) ; Chris Marker, *La Jetée* (1962).



n° 144 février 2012

comme considérablement fourni page 13, soit un indice que Roland Schimmelpfennig accorde au lecteur/spectateur dès le début de la pièce : s'il se trouve désorienté, déconcerté, malhabile à déterminer, parmi toutes les clés d'entrée dans *Une nuit arabe*, laquelle choisir ; si, comme Fatima, il peine quelque peu à franchir le seuil de l'œuvre, qu'il se rassure : après quelques tâtonnements et hésitations, il y parviendra !

DYNAMITAGE DES FRONTIÈRES : MÉLANGE DES GENRES ET DÉSAGREGATION DES REPÈRES

Quand les codes du genre volent en éclats

L'écriture si particulière de Roland Schimmelpfennig atteste de sa profonde modernité. Dans la lignée des auteurs des XX[e] et XXI[e] siècles, il déconstruit les codes théâtraux, imposant rapidement au spectateur une distance par rapport à la fable, l'obligeant à rester actif pour se diriger dans une pièce dont la structure est pourtant un exemple de rigueur. Ainsi, il s'agit pour les élèves de réaliser que Roland Schimmelpfennig abolit les frontières génériques pour mettre en place un univers pluridimensionnel. Pour cela, on pourra les faire réfléchir autour de trois axes : un genre hybride, une réalité équivoque et un défi lancé à l'entendement du spectateur.

Mosaïque des genres : au-delà du théâtre

Si Roland Schimmelpfennig évoque sans peine ses sources d'inspiration, nulle part il ne revendique *Une nuit arabe* comme appartenant à un genre théâtral précis. L'horizon d'attente du spectateur s'en trouve ébranlé. Seule solution : se laisser porter par une forme hybride qui revisite les codes de genres aux antipodes les uns des autres et mêle leurs différents registres.

> « Machine dramatique implacable ou chaos formidablement construit où se tressent le tragique et le comique, la mythologie et la culture contemporaine, les genres et les modes artistiques, ce théâtre traite de l'essentiel, de la vie à la mort en passant par l'amour et les rêves, à travers les histoires de personnages ordinaires. »
>
> Marion Boudier et Guillermo Pisani, *Jeu* : *Revue de théâtre*, n° 123, (2) 2007, p. 191-196.

➜ Confier à des groupes d'élèves la recherche des définitions de la farce, du vaudeville, de la tragédie moderne et du conte pour qu'ils comprennent comment Schimmelpfennig mêle les registres qui leur sont associés : différents types de comiques, le tragique et le merveilleux.

➜ Ensuite, leur demander à partir d'un extrait qu'ils délimiteront en fonction de leur précédente recherche :

- de choisir un objet, un accessoire, un motif sonore, etc. qu'ils associeront au genre et au registre étudiés ;
- de mettre en valeur ce choix dans une proposition de mise en scène de l'extrait.

Une nuit arabe, un texte comique ?

Suite à ce travail, on pourra amener les élèves à considérer le comique comme une entrée possible dans le texte. Ils prendront conscience que le registre n'est pas aisément discernable à la première lecture, et que son traitement par le metteur en scène peut s'avérer problématique (pistes pédagogiques dans « Pour aller plus loin », p. 11).

Une nuit arabe, un texte tragique ?

Dans l'ascenseur, la situation de Khalil devient de plus en plus insoutenable : « Je deviens fou » (p. 29), « Avec mon pied, je cogne de toutes mes forces. Quelque chose se casse. Je m'en fous. La porte de sécurité cède. » Comme lui, à plusieurs moments, les personnages « lâchent prise » et laissent les forces qui les gouvernent agir, laissant violence et fantasmes s'incarner, d'abord dans leurs paroles, puis dans leurs actes : Khalil semble bien coucher frénétiquement avec toutes ces femmes qui l'appellent de leur appartement et Fatima finit bien par le tuer, ivre de jalousie. Entre le quotidien qui



n° 144 février 2012

tourne mal et une transcendance qui semble venue d'ailleurs, les personnages errent sans maîtrise de leur destin suspendu à la « malédiction de Kafra ». Nous choisirons, comme proposition de réponse à l'exercice, l'exemple du personnage de Karpati, accompagné de l'énigmatique « bouteille de cognac » dans laquelle Vanina se sert tous les soirs avant de se rendormir (des repérages pour la mise en œuvre de l'exercice sont disponibles dans « Pour aller plus loin », p. 11).

Une nuit arabe, un texte merveilleux [11] ?

Une nuit arabe se nourrit d'éléments du conte déjà en filigrane dans le paragraphe précédent (la malédiction, par exemple) : si le titre invite à penser aux *Mille et Une Nuits*, le reste du texte ne cesse d'opérer des allers-retours entre le quotidien de l'immeuble de cité et un ailleurs merveilleux. Il convient donc de repérer quelques codes du conte pour plus tard s'interroger sur leur présence et leur fonction ; la recherche peut particulièrement s'intéresser aux lieux, aux objets, aux personnages, aux motifs et à l'oralité (pour les pistes sur les codes du conte et leur fonction, voir « Pour aller plus loin », p. 11).

> « *Une nuit arabe* est une pièce qui lutte contre les soirées normales… »
>
> Chloé Brugnon face à des élèves pendant une répétition.


Karpati (Samuel Réhault) dans son immeuble et Fatima (Stéfany Ganachaud) dans l appartement d en face… Répétition à la Comédie de Reims en septembre 2011

Dissolution des frontières : la réalité en question

À partir d'une situation quotidienne, l'introduction progressive d'éléments surnaturels va faire basculer la réalité proposée par le texte. *Une nuit arabe* n'élabore pas de « chronotope » préalablement défini mais invite le spectateur à suivre l'incessant aller-retour des personnages – continuellement présents à la scène – dans un espace-temps mouvant qui surgit exclusivement de leur parole.

> « C'est pour cela qu'on peut faire des pièces dans un espace limité mais où il y a beaucoup à voir. »
>
> R. Schimmelpfennig, entretien avec Claudia Stavisky.

➜ On demande aux élèves de relever les indices du basculement dans l'étrange pour comprendre comment celui-ci envahit le champ de la réalité.

➜ Ensuite, les élèves lisent l'extrait de Georges Perec (en annexe 3) choisi par Chloé Brugnon, et réfléchissent aux propositions que l'écrivain fait sur la manière d'appréhender le quotidien et sa matérialité. Cela donne lieu à un exercice sur plateau en guise d'introduction au travail suivant.

➜ Au choix, à partir de l'annexe 4 (p. 44 à 49, « VANINA : Aujourd'hui est un jour exceptionnel […] c'est comme si je me dissolvais ») ou de l'extrait p. 55 à 60 (« LEMONNIER : J'entre dans la tente du bédouin […] une large cicatrice divise son visage de haut en bas. »), on demande aux élèves de réaliser une maquette de la scène choisie en s'inspirant de l'intention de

11. Pour compléter ce paragraphe, consulter le *Dossier pédagogique du Théâtre des Célestins* : *http://www.celestins-lyon.org/index.php/Menu-thematique/Saison-2011-2012/Spectacles/Une-nuit-arabe*

Chloé Brugnon dans son carnet de création : « Faire avec des objets réalistes un système précisément opposé à une scène réaliste. »

Pour faire leurs choix, ils doivent avoir en tête l'idée que ces « objets » peuvent être des « portes » / « seuils » vers cette autre réalité.

UNE PAGE DU CARNET DE CRÉATION DE CHLOÉ BRUGNON

> « Toute chose figurant sur scène y acquiert *ipso facto* le caractère d'objet : l'objet théâtral est une chose, reprise et recomposée par l'activité théâtrale ; tout ce qui est sur scène […] devient signifiant par sa seule présence dans l'univers scénique, univers recomposé par le travail artistique de la scène. »
>
> Anne Ubersfeld, in *Lire le théâtre* II, Belin, coll. « Lettres Sup », 1996.

L'exercice invite donc à se poser la question de l'espace et de son rapport au temps et à la réalité. Les élèves comprennent que le metteur en scène se trouve face à une véritable gageure : faire des propositions claires pour que le spectateur accepte de se laisser perdre dans un univers qui lui demande de participer, de faire des choix d'interprétation ou simplement de ne pas en faire (pistes pour exploiter l'exercice dans « Pour aller plus loin », p. 11). Différents espaces-temps jaillissent de la parole des personnages et maintiennent,



n° 144 | février 2012

par leur diversité, la confusion entre l'Orient et l'Occident, entre les lieux et les moments, entre la réalité et ce qu'on pourrait appeler la « surréalité ». Ils induisent métaphoriquement les différentes directions que peut prendre le sens. Les « objets » deviennent des « sas » vers un ailleurs onirique, « sas » que peuvent emprunter les personnages « dissous » à la recherche de bribes d'eux-mêmes. C'est donc la parole des personnages qui définit et redéfinit l'univers référentiel de la pièce au fur et à mesure du déroulement du texte, ne cessant d'ouvrir les champs du possible. Les oppositions sont ainsi structurantes et allient l'écriture et son contenu.

Vers la mise en scène : accepter qu'un texte défie les lois de la causalité

➜ **À l'oral, demander aux élèves de raconter chronologiquement ce qui arrive à Fatima, Lemonnier, Vanina.**

Pour les aider, on peut proposer des pistes d'interprétation – non exhaustives – pour appréhender la/les réalité(s) en jeu dans la pièce. Cela permettra de mieux comprendre les choix opérés par la suite lors de la représentation.

• Première hypothèse : on peut imaginer trois réalités qui se superposeraient, la troisième se nourrissant des deux premières.

	EXPOSITION	NŒUD	DÉNOUEMENT
	Réalité A en Occident	Réalité B ou surréalité à Istanbul	Réalité C = réalité A + réalité B en Occident
	Le quotidien de l'immeuble	- Le rêve de Vanina qui entraîne les autres personnages - L'autre vie de Lemonnier - Les événements dans l'immeuble	- Reconnaissance et rencontre entre Lemonnier et Vanina - Fatima : se trouve « absorbée » par la réalité B et n'aura plus d'existence dans cet espace-temps - Mort de Khalil et de Karpati
AXES TEMPORELS	Le temps de l'immeuble = le temps de la représentation	- Les souvenirs de Vanina - Le temps de Lemonnier (= ses souvenirs + ses errances pendant le temps de la réalité A) - Le temps de l'immeuble	Le temps « retrouvé » de Vanina et de Lemonnier ➔ Éviction des autres strates temporelles

• Deuxième hypothèse, qui est celle que l'on trouve dans le dossier pédagogique des Célestins [12] : « Nous sommes ainsi amenés à faire l'hypothèse suivante : la réalité du début – l'immeuble de banlieue – ne proviendrait en réalité que de l'imaginaire du personnage de Vanina, qui a reçu un sort. C'est Istanbul qui est réelle. » Et dans ce cas, comment envisager le lieu du dénouement ?

Les élèves se rendront compte que le texte n'impose pas de sens, qu'une seule réponse logique n'est pas possible. À eux comme au spectateur d'opérer un choix d'interprétation selon les propositions de mise en scène.



PHOTO D UNE RÉPÉTITION EN SEPTEMBRE 2011 À LA COMEDIE DE REIMS – DE GAUCHE À DROITE : SAMUEL RÉHAULT (KARPATI), STÉFANY GANACHAUD (FATIMA), JORIS AVODO (KHALIL)

12. Voir note n°14.



UNE NUIT ARABE, UN SÉSAME VERS L'AUTRE

S'il note et met en jeu l'éclatement des frontières et la dissolution des identités, Roland Schimmelpfennig, en conteur humaniste et optimiste, n'omet pas pour autant d'inciter à l'altruisme, à l'ouverture, à la patiente conciliation des singularités apparemment irréductibles. Comme l'explique Chloé Brugnon, il « ne fait pas le constat d'une solitude mais raconte la tentative d'y échapper. Chacun des personnages de cette pièce tente d'une certaine façon d'entrer en contact avec l'autre, comme si cette nuit était la nuit de tous les possibles : « Ce soir je vais parler à la voisine d'en face, ce soir je découvre que le concierge est charmant, ou plus simplement, et si ce soir les choses changeaient [13] ?… »

Dans *Une nuit arabe*, les personnages sont donc lancés dans un triple chantier d'édification du lien vers l'Autre : construction de soi, construction d'un couple, construction d'un rapport scène-salle.

Galerie de portraits : construire l'identité des personnages

Le nombre restreint des protagonistes permet un travail aisé sur leur caractérisation. Pour commencer, on invite les élèves à élaborer l'identité de chacun d'eux en réfléchissant à sa place et à son rôle au sein de divers groupes (dont la taxinomie n'est ici bien évidemment pas exhaustive) :

• trois hommes / deux femmes ;
• ceux qui resteront en vie / ceux qui mourront ;
• celui qui vient de nulle part / celui qui vient du bloc B / les trois qui vivent dans le bloc C ;
• les deux qui exercent un métier déterminé / les trois dont on ne connaît pas l'éventuelle profession ;
• ceux qui se connaissent / ceux qui ne se sont jamais vus + ceux qui se rencontreront / ceux qui ne feront pas connaissance ;
• les deux amoureux / les trois célibataires ;
• celle qui ne bouge pas (hormis une rapide incursion dans le couloir p. 54 à 58) / les quatre qui sont en mouvement (avec des variantes à étudier : l'aller sans retour de Karpati, l'errance de Khalil qui provoquera celle de Fatima…) ;
• les trois qui se remémorent leur passé / les deux qui ne l'évoquent pas…

On fait remarquer à la classe que l'immeuble, tel un creuset d'alchimie, crée, emmêle, disloque, recompose, remodèle et/ou confronte les groupes (pour plus de détails sur le lien de l'immeuble avec les personnages, voir « Pour aller plus loin », p. 11).

➜ Afin de préparer les élèves à la représentation de cette difficile et chaotique conquête de l'identité, on leur soumet l'exercice du portrait chinois, décliné sous deux formes :

• ils brossent et présentent à la classe celui d'un personnage n'évoluant que sur un plan de réalité (Khalil ou Karpati), et celui d'un personnage habitant les deux niveaux de réalité (Vanina, Fatima ou Lemonnier) ; ils insistent sur les moyens de marquer cette différence ;
• ils se concentreront particulièrement, lors de la représentation, sur le portrait chinois que Chloé Brugnon propose de leurs deux personnages : comment signale-t-elle l'appartenance à une ou deux réalité(s) ? A-t-elle réclamé à ses comédiens un travail spécifique sur/avec un accessoire, une posture, une voix, un accompagnement sonore... pour caractériser et conférer une unité au personnage ?

Le couple : parler de soi, parler à l'autre, parler ensemble ?

➜ Dans *Une nuit arabe*, les histoires d'amour, en général, finissent plutôt mal, et le couple peine à favoriser le dialogue, l'épanouissement. Il sera facile pour les élèves de le constater en passant en revue les tentatives de duos qui émaillent la pièce :

• Karpati fantasme et idéalise sa rencontre et son couple avec Vanina jusqu'à ce qu'il l'embrasse et disparaisse, sans que jamais ils n'aient échangé un mot ;
• Khalil et Fatima passent les deux tiers de la pièce à se croiser sans se voir ; on assiste à leurs retrouvailles à la page 52 seulement, quand Fatima le surprend avec Vanina, nue, accrochée à lui ; leur dialogue n'est alors que hurlements, menaces et surdité (« FATIMA : Espèce de porc – KHALIL : Non, non – FATIMA : Espèce de sale porc. – KHALIL : Ne – » p. 53), et l'on sait que ce quiproquo conduira à une course-poursuite fatale au jeune homme ;
• lors de son errance d'étage en étage, Khalil multiplie les étreintes, mais jamais il n'est question de réel dialogue, de réelle rencontre avec chacune de ses éphémères conquêtes :

13. Chloé Brugnon, entretien avec Anne Berest, à l'occasion de la mise en scène d'*Une nuit arabe* par Chloé Brugnon à La Comédie de Reims, 2011.



n° 144 | février 2012

ordres (« Viens, dit-elle » p. 56, « Rejoins-moi » p. 68), refus réitérés mais ignorés (« Je ne veux pas » p. 57, « Je n'en veux pas » p. 66) ou gémissements inarticulés et en gradation (« Elle gémit » p. 58, « Elle gémit si fort » p. 64, « Elle gémit tellement fort » p. 72) laissent une impression glaçante et écœurante de mécanique corporelle dépourvue, sinon d'intention amoureuse, du moins de tout souci altruiste.

➜ Vanina et Lemonnier semblent les seuls à connaître le bonheur sucré du *happy end,* avec ce baiser échangé sous la lune à la fin de la pièce. Toutefois, il faut montrer à la classe que ce dénouement est plus amer qu'il n'en a l'air :

• si ce baiser met fin à la malédiction de Kafra, s'il permet à Vanina et Lemonnier de recouvrer mémoire et identité, il n'empêche qu'il est teinté d'une aura œdipienne qui distille le malaise [14] ;

• un exercice de lecture dans l'espace des pages 66 à 74 préalablement réécrites (en écartant toutes les répliques qui ne sont pas celles de Vanina et Lemonnier) sera utile pour montrer à quel point la création du couple est difficile et fragile ; on confie le texte de Vanina à deux élèves (un pour la parole adressée, un pour la parole intérieure), on fait de même pour Lemonnier, on demande de travailler sur l'adresse, le regard et la cohérence des corps (placements, rapprochements) ; l'exercice doit permettre d'entendre que parole à l'autre et parole de soi demeurent fortement rivales, de remarquer que les corps tâtonnent et hésitent, et de comprendre que les deux personnages se réunissent et s'accomplissent dans un « nous » certes encourageant mais finalement éphémère ;

• on engagera enfin les élèves à jouer sur deux intentions pour interpréter cette scène : l'une sera lyrique, sentimentale, très premier degré ; l'autre au contraire sera ironique, parodique, et montrera que Roland Schimmelpfennig s'amuse avec des indices rapidement décelables : le balcon de Roméo et Juliette, les banalités de la séduction stéréotypée (« Belle soirée, n'est-ce pas ? », p. 66), ou bien encore l'incongruité de la demande de Vanina p. 70 (« Est-ce qu'il vous serait possible d'enlever votre salopette, juste un petit instant ? »)…


LEMONNIER (LAURENT NOUZILLE), RÉPÉTITION À LA COMÉDIE DE REIMS, SEPTEMBRE 2011

Le travail du spectateur : regarder, identifier, s'identifier

« La base du théâtre, c'est un acteur et un spectateur mais avec Schimmelpfennig, il s'agit d'un spectateur extrêmement actif. Son théâtre est très exigeant avec le public. Non pas parce qu'il ne peut pas se laisser emporter par l'histoire et s'identifier au personnage. Bien au contraire, tout cela fonctionne parfaitement. Mais Schimmelpfennig empêche le spectateur de s'installer dans un parcours d'identification connu. […] Et c'est pour cela que sa dramaturgie est complexe à aborder en tant que metteur en scène [15]. »

Cet enjeu d'un processus d'identification alambiqué qu'évoque et qu'a interrogé Claudia Stavisky, poursuit, de manière brillante et logique, la réflexion de Roland Schimmelpfennig sur l'identité et le regard que nous sommes amenés à porter sur autrui.

14. C'est la thèse également étayée par les étudiants de l'Université Lyon II Lumière pour la réalisation du *Dossier dramaturgique autour de Roland Schimmelpfennig* (cf. Rebonds et résonances) : « Les ressemblances entre Lemonnier et le cheikh sont très ténues, mais il y en a dès le début de la pièce. […] Lemonnier est donc le seul à pouvoir sauver Vanina. Sauver ? Oui, si l'on imagine que son père s'en est débarrassé : il l'élève jusqu'à sa majorité, comme un père de substitution. La suite de l'histoire est moins « charmante ». En effet, le cheikh veut ensuite la dépuceler et l'épouser. Or, il a l'âge de son père et l'a élevée comme un père ! »

15. Claudia Stavisky, entretien avec Aude Spilmont à l'occasion de la mise en scène du *Dragon d'or* et d'*Une nuit arabe* par Claudia Stavisky au théâtre des Célestins (Lyon), 2011.



n° 144 | février 2012

Bien des obstacles se dressent dans *Une nuit arabe* pour contrer les habitudes confortables voire paresseuses du spectateur, et l'on demandera aux élèves de les repérer (certains obstacles sont listés dans « Pour aller plus loin », ci-dessous).

Finalement, ce à quoi nous convie *Une nuit arabe*, grâce à une mise en abyme virtuose et vertigineuse, c'est à l'expérience de cette énigme fondamentale et passionnante : la rencontre avec l'Autre.

Sur scène, on assiste au télescopage de cinq subjectivités, cinq identités, cinq monologues-dialogues, saisis dans une temporalité et un espace fluctuants et tâchant de s'apprivoiser, de se comprendre. Il se passe donc sur le plateau ce qui se joue aussi dans la salle : le spectateur également soliloque, dévide toute une parole intérieure de commentaires et de didascalies, et confronte son chronotope à celui dans lequel la pièce le transporte. Telle l'eau qui circule, s'infiltre, disparaît, resurgit et accompagne toute *Une nuit arabe*, la conscience en éveil du spectateur navigue, parfois sombre, toujours souque et surnage, avide d'éprouver tout au long du spectacle à la fois son irrémédiable différence et son indiscutable ressemblance.

« Les pièces de théâtre sont les miroirs de leur temps. Elles renvoient l'image de l'homme et de ses désirs, de ses espoirs, de ses erreurs et de ses angoisses, de ses manquements et de sa cruauté [16]. »

POUR ALLER PLUS LOIN

Fonctions et polyphonie des répliques

À l'issue de l'exercice sur les modes de parole (« Des répliques déconcertantes : fonctions et polyphonie », p. 3), on constate que le dispositif énonciatif s'avère riche d'enjeux.

- Les personnages sont appréhendés de l'extérieur comme de l'intérieur, nous avons ainsi constamment accès à leur intimité. C'est un point fondamental, sur lequel Chloé Brugnon a particulièrement travaillé avec ses acteurs, et l'on peut d'ailleurs transmettre aux élèves son commentaire à ce propos : « Les personnages disent ce qu'ils font, ce qu'ils ressentent, et nous livrent ainsi l'intérieur et l'extérieur de leur être. Comme si on donnait à entendre une voix inconsciente, celle qui scrute le moindre détail, qui note les regards, les attitudes et les secrets de tous ceux qui nous entourent [17]. »
- *Une nuit arabe* fonctionne à la manière d'une « pièce radiophonique composée avec rigueur, un oratorio pour cinq voix de comédiens [18] » qui tisse brillamment chacun de ces cinq parcours pour, peu à peu, recomposer un motif global et cohérent pour l'auditeur.
- Ces voix subjectives, indépendantes, presque déconnectées, qui soliloquent davantage qu'elles ne dialoguent, démontrent la solitude quasi irréductible de ces personnages englués dans le quotidien et l'anonymat. À cet égard, on fera remarquer aux élèves l'extrême et proleptique isolement de Vanina dès l'extrait 1 : aucun commentaire relatif à ce qui se passe autour d'elle, aucune remarque didascalique signalant une quelconque attention à son environnement.
- Dans le cadre de l'enseignement de l'histoire des arts, on pourra faire remarquer aux élèves que cette convergence de différents points de vue sur une même situation fait écho au traitement cubiste de l'image. On observe avec eux le tableau de Juan Gris *Bouteilles et couteau,* qui saisit ces deux objets sous des angles multiples différents, et qui ainsi incite le regard à les découvrir sous un jour surprenant, poétique.



JUAN GRIS, *BOUTEILLES ET COUTEAU*, 1912, © KRÖLLER-MÜLLER MUSEUM, DR

- Comment porter à la scène tout ce qui relève de la parole intérieure ? Faut-il ignorer, accentuer, illustrer les énoncés didascaliques ? Que montrer sur la scène quand tout, quasiment, est dit par les personnages ? Comment le comédien peut-il composer avec une parole si exigeante en termes d'adresses, de rythmes, de registres ?

16. Roland Schimmelpfennig, avril 2009.
17. Chloé Brugnon, entretien avec Anne Berest, à l'occasion de la mise en scène d'*Une nuit arabe* par Chloé Brugnon à La Comédie de Reims, 2011.
18. Extrait de la critique du *Süddeutsche Zeitung* du 6 février 2001.



n° 144 | février 2012

Une écriture cinématographique

Pour compléter l'exercice sur les influences cinématographiques de Chloé Brugnon (« Le cinéma a lieu dans ma tête », p. 4), on pourra lire et interroger cette autre analyse de Michel Corvin : « Schimmelpfennig use d'une langue originale où se combinent les moyens spécifiques de l'écriture cinématographique et un emploi nouveau du monologue-dialogue : il a réussi à inscrire l'espace à l'intérieur même de son texte en recourant – métaphoriquement s'entend – à la caméra subjective, c'est-à-dire à une caméra insérée dans l'œil même des personnages, qui construisent l'espace par la parole, au fur et à mesure qu'ils le parcourent [19]. »
Le défi dès lors tient dans le traitement de ces différents espaces arpentés et évoqués par les personnages. Si le cinéma peut recourir à des procédés permettant d'offrir au spectateur une vision nette, et au besoin même simultanée, desdits lieux, l'espace scénique théâtral est davantage contraint lorsqu'il doit évoquer des espaces dramatiques non seulement multiples mais également traversés dans le même instant ! Comment traiter au mieux cette dialectique de la dispersion et de l'unité, de l'hétérotopie et de la coïncidence ?

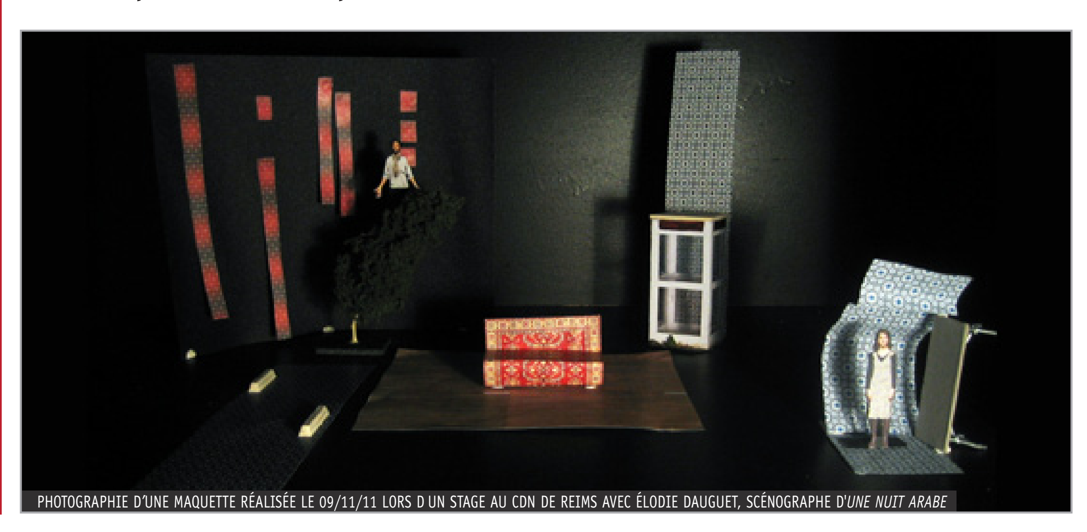
Les pages 24 à 29 d'*Une nuit arabe* fourniront un terrain d'exercices propice : Khalil arrive d'on ne sait où en mobylette puis emprunte l'ascenseur du bloc C qui soudain se bloque au quatrième étage, Karpati quitte le bloc B par l'ascenseur puis, une fois dans le bloc C, monte par l'escalier jusqu'au septième étage, Lemonnier, au sous-sol du bloc C, rentre lentement chez lui, au septième étage du bloc C, Vanina et Fatima sont dans le salon – l'une endormie sur le canapé, l'autre attendant l'arrivée de Khalil.

➜ On montre aux élèves que l'écriture est soutenue par des réseaux qui assurent une profonde cohérence malgré l'impression première d'éparpillement.

- Khalil et Karpati se lancent tous deux à l'assaut du bloc C dans l'espoir d'y voir leurs dulcinées. Ils se retrouvent d'ailleurs tous les deux au même étage au même moment, p. 29. Certaines de leurs répliques également se répondent : « Est-ce que je prends l'ascenseur ou l'escalier ? », p. 27 et « Est-ce que je dois prendre l'ascenseur ou l'escalier ? », p. 28 ; « Filtrée par des rideaux, de la lumière brille dans les innombrables logements » et « Dans les logements, les lumières brillent », p. 26.
- Le refus de Lemonnier de se remémorer la voix de son ancienne épouse scande, telle une colonne vertébrale, tout l'extrait.
- Des répliques fonctionnent (plus ou moins ironiquement) en écho malgré la distance : « KHALIL : J'y suis presque – FATIMA : J'entends la mobylette de Khalil devant l'immeuble » ; « KHALIL : Quatrième étage. C'est pas vrai. L'ascenseur se bloque juste en dessous du cinquième étage. Il est bloqué. – LEMONNIER : C'est impossible », p. 29.

➜ On lance ensuite un travail de maquette (ou de dessin) qui suscite la réflexion sur la gestion des espaces et des déplacements :

- création de mansions modernes pour isoler Khalil/Karpati/Lemonnier/Vanina et Fatima ?
- utilisation de l'horizontalité ? De la verticalité ?
- distinction du dehors et du dedans ? Des espaces favorisant la mobilité ou contraignant à l'immobilité ?
- utilisation de la lumière pour guider l'œil du spectateur ou différencier chacun des quatre espaces dramatiques ?


PHOTOGRAPHIE D'UNE MAQUETTE RÉALISÉE LE 09/11/11 LORS D UN STAGE AU CDN DE REIMS AVEC ÉLODIE DAUGUET, SCÉNOGRAPHE D'*UNE NUIT ARABE*

19. Michel Corvin, *Anthologie critique des auteurs dramatiques européens (1945-2000)*, éditions THÉÂTRALES - SCÉRÉN, 2007.



n° 144 | février 2012

Un texte comique ?

Les aspects farcesques du texte, loin de l'idéal moralisateur des comédies, se trouvent disséminés dans certains passages triviaux, flirtant avec des codes grivois. Lemonnier, qui parcourt incessamment l'immeuble pour trouver la solution à la « fuite d'eau », dès la page 13, s'adresse à Fatima en ces termes : « Ça vous dérangerait si j'entre vite fait vérifier la pression de l'eau ? Juste pour voir si elle coule correctement. »

➜ Ainsi, en réponse à la consigne donnée aux élèves d'associer un objet au genre, au registre étudiés et de le mettre en valeur dans une proposition de mise en scène (« Mosaïque des genres : au-delà du théâtre », p. 5), on pourrait proposer d'utiliser le trousseau de clés « chameau » de Fatima pour la mise en jeu des pages 12 à 14 (voir annexe 2 : « Elle fait tomber sa clé [...] on dirait qu'elle a encore fait tomber ses clés. ») afin de comprendre le double sens et les connotations grivoises de certaines répliques. Dans ce passage, le trousseau cristallise la conversation, les pensées des personnages et même une partie de l'action. En outre, le tout se déroule sous une « chaleur » plusieurs fois mentionnée par les personnages et les références à l'« eau » et au « mouillé » peuvent rapidement donner au texte une dimension érotique, surtout si l'on imagine Fatima jouant « de tout son corps », page 12, avec son trousseau, très consciente de l'intérêt de Lemonnier pour celui-ci : page 13, « Il se baisse et ramasse ma clé [...] correctement. » On trouve des répliques tout aussi ambigües, comme des échos, lors des rencontres entre les personnages qui forment ou formeront un couple.

➜ Les élèves peuvent relire seulement le texte de Karpati en train de commenter et de décrire Vanina lors de son entrée dans l'appartement. Ces moments quasiment parodiques invitent à une lecture distanciée : le comique naît de ce décalage.

➜ Les élèves peuvent aussi s'attarder sur la scène où Fatima surprend Khalil, son petit ami, dans les bras de Vanina, et utiliser pour l'exercice la « serviette » de Vanina ou le « couteau » de Fatima (relire p. 50 à 58 « Tout à coup, elle se jette dans mes bras [...] « Elle crie presque »). Exemple même du quiproquo, ce passage mène par la suite les personnages à une escalade de situations rocambolesques : Vanina se jette sur Khalil, en perd sa serviette avant de tenter de l'embrasser ; Fatima, jalouse, arrive, prend un couteau, et pourchasse Khalil ; Vanina se lance à leur poursuite, nue, dans les couloirs de l'immeuble ; pour fuir, Khalil entrera dans divers appartements où, systématiquement il aura des relations sexuelles avec les femmes qui les habitent...

➜ On pourra aussi faire revenir les élèves sur les moments vaudevillesques où les personnages se retrouvent dans des situations inattendues, situations qui peuvent mener à un travail de jeu sur différents registres avec, par exemple, une « porte » comme point de départ ou un bruit de sonnette d'entrée : Fatima se trouve bloquée dehors, la porte de l'immeuble s'étant refermée sur elle ; Khalil est coincé dans l'ascenseur et finit par s'énerver... Les portes s'ouvrent, se ferment, les personnages entrent, sortent... Les élèves alors se rendent compte que le comique de situation peut être plus ou moins suggéré par le texte.

Un texte tragique ?

On trouvera ci-après des repérages pour répondre à la consigne donnée aux élèves d'associer un objet au genre et au registre étudiés (« Mosaïque des genres : au-delà du théâtre », p. 5). Ici, l'objet choisi est « la bouteille de cognac », associée au registre tragique.



n° 144 | février 2012

REPÉRAGES POUR LA PREMIÈRE PARTIE DE L'EXERCICE : choisir un objet et l'associer au genre et au registre étudiés		
PAGES	**ÉLÉMENTS LIÉS AU REGISTRE TRAGIQUE**	**COMMENTAIRES**
20		Première apparition de Karpati : topos de la rencontre amoureuse, il est « ébloui », comme « ravi » au moment du « soleil couchant » dans un cadre quotidien hyperréaliste.
20 à 25	Apparition d'une force transcendante que le personnage ne maîtrise pas.	Présence progressive du bruit, de la « mélodie de l'eau » qui semble venir contaminer l'immeuble de Karpati puis l'attirer malgré lui dans l'appartement de Vanina : « La mélodie m'attire hors de chez moi, m'attire vers elle, dans le bloc C, au septième étage. » ; « Il faut que je sorte – Il faut que je la rejoigne [...] »
33	Le personnage s'interroge sur ses actes, presque de manière métaphysique.	« Mais qu'est-ce que je fais là ? [...] à peine couverte. » Karpati, comme le ferait le personnage d'un « chœur », raconte, commente ses actes et se plaint de sa condition. Moment où il repère la bouteille de cognac qui sera son cercueil.
35	Le personnage commence à comprendre que certains actes lui échappent.	« Alors j'ai voulu t'embrasser – sauf qu'à ce moment-là, je ne le savais pas encore. » Karpati s'adresse à Vanina qui dort. Se parle-t-il à lui-même ? Qui interroge-t-il réellement ?
41 à 46	Enfermement progressif du personnage qui malgré lui semble victime du fatum, d'un destin qui lui était réservé...	Différentes étapes détaillées, presque au ralenti, jusqu'au baiser qui va déclencher une malédiction et la dissolution de Karpati qui se dit « incapable de résister » à la force qui va l'enfermer dans la bouteille de cognac. Enfermement symbolique aussi !
46 à 55	Le personnage devient réellement le jouet du destin, totalement impuissant, mais se rend compte de ce qui arrive et de ce qui va se produire : sa mort prochaine.	Devenu « minuscule », Karpati appelle ceux qui sont à l'extérieur sans jamais être entendu et il en est désormais réduit à commenter ce qui se passe sans pouvoir agir, dédoublant l'action, la racontant avec un autre point de vue, se confondant presque, encore une fois, avec un personnage de chœur. Un bon nombre de ses répliques revêtent alors la fonction de didascalies.
56 à fin	Pathétique et tragique par la présence de la fatalité qui entraîne une mort inéluctable pour un personnage qui n'a pas su trouver sa place.	Il revient sur sa vie (p. 56-57) et devient le spectateur involontaire des événements qui vont s'enchaîner et déclencher sa propre mort : « Irrémédiablement, nous devenons ce que nous finissons par être – Tout devient noir devant mes yeux. » ; « Je suis mort. » Karpati n'aura, de la pièce, échangé aucune parole avec un autre personnage, n'aura même été remarqué par aucun personnage. Sa quête échoue et ses questions restent sans réponse.



n° 144 | février 2012

Un texte merveilleux ?

Une recherche permet de dégager quelques codes du conte et de s'interroger sur leur fonction.

Les lieux (seulement mentionnés dans les répliques)

Istanbul	➞	Évocation des lieux des contes orientaux, topoï de l'ailleurs fascinant, mystérieux et attirant (les rues, le désert de Turquie, le pont d'un ferry sur le Bosphore).
Le palais / harem du cheikh	➞	Correspond à l'immeuble dont Lemonnier est le concierge (harem qui sera pris d'assaut par des hommes, Karpati et Khalil !).

Les objets et leurs possibles évocations

La bouteille de cognac	➞	Lampe d'Aladin, objet transitionnel et magique.
Le trousseau de clés « chameau »	➞	Les clés de Barbe-Bleue / évocation du désert. Fonction symbolique des clés.
Les différentes portes	➞	Symboles des étapes initiatiques à franchir. Khalil prononce le célèbre « Ouvre-toi » quand il est enfermé dans l'ascenseur.

Les personnages : trois sur cinq ont une existence dans cet « ailleurs », Vanina, Fatima, Lemonnier

Karpati	➞	Stéréotype renouvelé du chevalier à l'assaut de la tour (une tour de cité). Embrasse la jeune fille sous la lune. Faut-il relever la proximité de son nom avec les Carpates, lieu représentant un certain Dracula ? Devient minuscule, peut-on penser à Alice au pays des merveilles ?
Vanina	➞	Enfant, se fait enlever à Istanbul et perd ses chaussures. Endormie, oublie tout et se réveille quand elle est embrassée. Adulte, finit amoureuse envisageant l'avenir avec son « sauveur » (points communs avec des princesses bien connues !).
Lemonnier	➞	Se confond avec le cheikh Al-Abou Ibn Youssouf. Personnage qui prend de l'épaisseur par sa double identité et sa vie qui se réalise à la fois en Orient et en Occident. « Sauveur » qui met fin à la malédiction.
Fatima	➞	Colocataire de Vanina / Servante du cheikh et confidente de Vanina.

Les principaux motifs

- l'eau ;
- une jeune fille qui doit se marier / qu'on marie ;
- un couple qui se trouve après une quête initiatique ;
- le mot « FIN » au bas du texte ;
- une malédiction fondatrice, la « malédiction de Kafra » ;



n° 144 | février 2012

• l'épouse du cheikh, affreusement jalouse de cette jeune occidentale qui doit se marier avec lui : « Tu te dissoudras, tu te perdras, plus rien ne te reviendra en mémoire de tout ce qu'un jour tu as été. Tu feras le malheur de tous ceux qui t'embrasseront, et plus jamais tu ne verras la lune, jusqu'à ce qu'une nuit, tu deviennes celle qu'en réalité tu es », p. 45.

Le récit

L'oralité intrinsèque au texte théâtral ajoutée à la fonction purement narrative de certaines répliques invitent le spectateur à écouter les personnages, tour à tour conteurs de leur propre histoire et tissant ensemble un récit plus vaste, aux interprétations multiples et aux accents épiques.

Dissolution des frontières : la réalité en question

Remarques pour exploiter l'exercice de la p. 6 : pistes pour faire une maquette de l'extrait en annexe 4

ESPACE SCÉNIQUE : l'ici et maintenant de la représentation L'appartement avec… « des fenêtres à ornements mauresques » et « une moquette couleur sable »		
Fatima	escaliers	lieu de transition, vertical
Khalil	couloir	lieu de transition, horizontal
Karpati	bouteille appartement	création d'un espace sur scène, clos, plein à l'intérieur d'un autre (1)
Vanina	appartement	rêve = naissance d'un espace imaginaire (2)
Lemonnier	appartement	baiser = déclenche le franchissement d'un seuil vers une autre dimension (3)

(1) La bouteille de cognac devient un espace invisible aux autres personnages : comment l'interpréter ? Karpati se sent-il prisonnier ? Peut-on décider d'un objet qui devienne cet espace ? Lui, les observe pendant ce temps : « Je suis minuscule. Mes chaussures longues d'un centimètre sont gorgées de cognac. Loin au-dessus de moi, inaccessible, le goulot de la bouteille, que j'ai oublié de reboucher. »

(2) Hors-scène : création d'un espace ouvert dans le passé à Istanbul. Vanina, en rêvant, revit la malédiction en présence du cheikh / Lemonnier et recouvre ainsi des souvenirs de son passé (ou bien est-ce vraiment un rêve ?). Elle se réveille dans son appartement sans le reconnaître, présente dans une réalité dont elle ne se souvient plus. Le sentiment de dissolution domine : le personnage est partagé entre les deux mondes, « Des estampes et des affiches au mur, à côté, des étagères bon marché et des photos de personnes que je n'ai jamais vues de ma vie. » L'espace reste problématique puisqu'il sera mentionné plus tard par Fatima et Lemonnier dans des circonstances différentes : le caractère onirique du lieu devient alors douteux…

(3) Sur scène ou hors-scène ? En passant le seuil de l'appartement, après avoir embrassé Vanina et déclenché la remémoration de ses souvenirs, Lemonnier change – et lui seul – de réalité : « Je franchis le seuil et je me retrouve dans une lumière éblouissante. Un vent chaud s'empare de moi et du sable me brûle les yeux. » Il ne sort pas de scène mais pourtant se crée un nouvel espace ouvert et vide, le désert d'Istanbul. Le temps de la scène ne change pas, les habits de Lemonnier sont les mêmes ; en revanche, lui va errer dans cet autre lieu et « son » temps va s'étirer par rapport au temps de la scène.

Construire l'identité des personnages

L'immeuble opère comme un sas qui, très nettement, clive et répartit les cinq personnages sur deux niveaux. En effet, Khalil et Karpati restent cantonnés à la réalité de la nuit de juin dans le bloc C, et sont dès lors damnés : emprisonnés tout d'abord (dans l'ascenseur, dans la bouteille de cognac), mis à mort ensuite. Les trois autres en revanche ont accès à l'autre réalité, onirique, qui les dote d'une épaisseur identitaire supplémentaire et complexe, ambigüe, puisqu'elle les maintient en vie mais les fait également souffrir.

• Vanina a été enlevée à ses parents, a vécu recluse quatorze ans dans le harem du cheikh, et subit les affres d'une amnésie nauséeuse depuis la malédiction de Kafra.

• Lemonnier, autrefois et autrement cheikh Al-Abou Ibn Youssouf, ne se souvient pas de qui il est, mais pâtit de sa déchéance en étant régulièrement confronté à son impuissance – à régler le problème de la fuite d'eau, à entretenir une relation amoureuse (« Depuis combien d'années n'ai-je pas touché une femme, n'en ai-je pas caressée », p. 44), à contrer les remarques acerbes de sa première épouse…

• Fatima ne parvient pas à se libérer de son statut de domestique : auparavant servante de Vanina au harem (elle lui apporte du thé et des pâtisseries, p. 42), elle continue de la nourrir en se chargeant des courses dès le début de la pièce. En tuant Khalil, elle accomplit une fonction d'eunuque et renonce ainsi à son histoire d'amour. Si Lemonnier et Vanina finalement se retrouvent et brisent la prophétie de Kafra, Fatima, elle, ne peut donc abandonner son trousseau de clés – symbole de sa servitude – qu'en l'échangeant avec un couteau – symbole de sa culpabilité, pas moins aliénante.

Le travail du spectateur : regarder, identifier, s'identifier

Des obstacles se dressent pour contrer les habitudes confortables du spectateur dans *Une nuit arabe*.

• La dualité du discours extérieur et intérieur des personnages surprend, interroge, mais surtout livre et révèle, annihilant ainsi tout mystère et donc toute projection, toute rêverie, tout imaginaire du spectateur.

• Les personnages s'évertuent à constamment échapper aux stéréotypes, aux attentes, aux schèmes que pourtant ils semblent incarner :

- Karpati a tout du prince charmant (audace, passion, discours enflammé et enjôleur), mais son baiser n'opère pas ; il endosse ensuite les oripeaux du génie, mais barbote, impuissant, dans le cognac au lieu de surgir, omnipotent, d'une lampe mystérieuse ;
- Khalil semble un amoureux de commedia, un Lélio moderne qui multiplie les déclarations et les assertions sirupeuses (« Je l'aime » p. 17, « C'est la seule femme de ma vie. Je ne la tromperais jamais. Jamais », p. 23), qui brave l'hostilité de l'ascenseur, mais il vire au donjuanisme opportuniste et de bas étage ;
- quant à Fatima, Lemonnier et Vanina, outre qu'ils oscillent sur le fil des types (la servante/l'amoureuse, le concierge/le cheikh, la princesse/la prisonnière), leur va-et-vient entre réalité et surréalité crée une confusion spatiale et temporelle qui nuit aux velléités d'identification.

• La catharsis proposée par *Une nuit arabe* n'est guère confortable non plus, puisqu'elle passe par la sollicitation troublante de pulsions violentes et érotiques (meurtre, viol, rapt, voyeurisme) aussi bien que par le recours à un second degré, une ironie, souvent érudits, toujours exigeants (intertextualité, matériau mythologique).



n° 144 | février 2012

Après la représentation

Pistes de travail

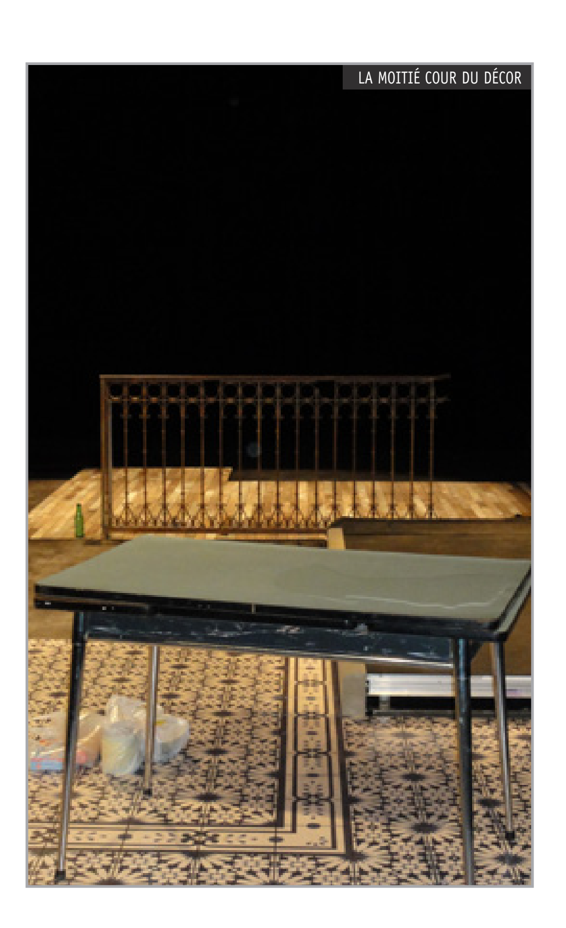
LIBÉRER, DÉMÊLER, ÉCOUTER LA PAROLE

Retour(s) de spectacle

➜ **On lance les élèves dans un travail choral. Répartis par petits groupes, ils doivent répondre aux trois questions suivantes.**

• Quels éléments du spectacle vous ont-ils semblé faire écho au titre *Une nuit arabe* ?
Ils penseront aisément aux éléments du décor (carrelage au sol à face cour, rambarde aux motifs rappelant ceux des moucharabiehs…) et peut-être aux indices décelables dans les costumes (blouse légère de Fatima, par exemple), mais conviendront également que l'ancrage oriental est finalement peu marqué.

• Selon vous, comment Chloé Brugnon a-t-elle finalement choisi de traiter la dichotomie parole intérieure/parole échangée ?
On peut les inciter à repenser notamment aux personnages de Karpati avant/après la claustration et de Khalil dans/hors de l'ascenseur, au rapport espace scénique/espace social, aux modulations de la voix sur des modes mineur ou majeur, aux convergences/divergences des adresses et des regards…


LA MOITIÉ COUR DU DÉCOR

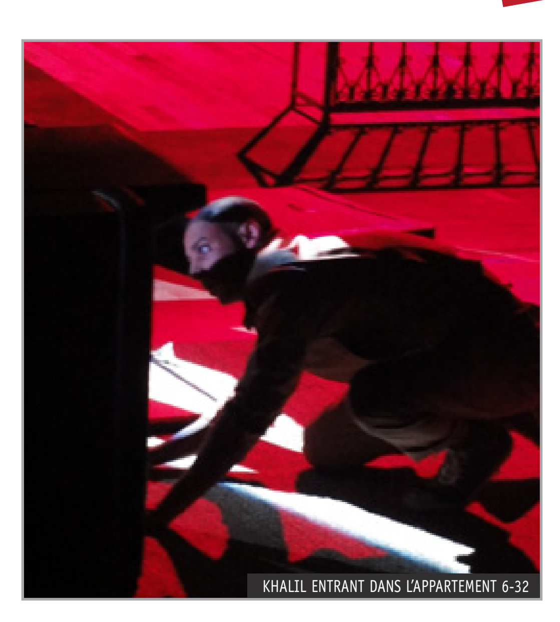


5 PERSONNAGES, 5 ADRESSES DIVERGENTES



n° 144 | février 2012

• Avez-vous retrouvé quelques-unes des influences cinématographiques revendiquées par Chloé Brugnon ?
On peut les aider en dirigeant leur réflexion vers le jeu des acteurs, inspiré des films noirs, oscillant entre détachement glacé (Vanina) et engagement au contraire très marqué (Khalil). Les costumes seront également interrogés (pensons aux bottines de Karpati, empruntées au Brad Pitt gitan de Snatch). Les éclairages (clair-obscur récurrent, rouge ponctuel et sanglant) devraient faire penser à ceux des films noirs américains aussi bien qu'à l'univers psychédélique de Gondry. La bande-son (sons aigus, prolongés, parfois lancinants) évoquera quant à elle les films de Lynch.


KHALIL ENTRANT DANS L'APPARTEMENT 6-32



PRÉCISIONS DE CHLOÉ BRUGNON À SAMUEL RÉHAULT ET STÉFANY GANACHAUD

Une fois formulées, les réponses à ces trois questions seront rédigées lors d'un exercice écrit que l'on pourra intituler « À la manière de Roland Schimmelpfennig dans *Une nuit arabe* » : chaque groupe élabore un monologue-dialogue qui, tout en recourant aux diverses fonctions de la parole déjà repérées dans la pièce (conversation, aparté, didascalie, commentaire), recense et organise impressions et ressentis, satisfactions et déceptions des élèves. On obtient ainsi un texte qui autorise la description, la narration, l'argumentation, et l'explication ; qui rappelle et utilise le constat de la mise en abyme à l'œuvre entre espace social et espace scénique, puisqu'il confronte et structure l'expression de plusieurs subjectivités.

Questionner les choix de mise en scène

➜ Une fois le texte rédigé, on confronte les élèves à ces extraits des entretiens réalisés avec Chloé Brugnon et ses acteurs.



n° 144 | février 2012

• À propos d'un cadre oriental

« On [Élodie Dauguet et Chloé Brugnon] a cherché, on voulait mettre des moucharabiehs, on est parties vers des ambiances comme cela, on cherchait des tapis. Puis on est parties complètement à l'inverse. Le propos de la scénographie est vraiment de créer un espace ludique, c'est-à-dire de partir de l'idée que ce texte, avant tout, est une façon de sortir du quotidien. »

Chloé Brugnon, extrait de l'entretien réalisé le 13 janvier 2012 par Delphine Rey et Adeline Stoffel pour la réalisation du dossier Pièce (dé)montée.

• À propos des ambigüités de la parole

« La particularité de cette pièce, c'est que la parole est quasiment de la didascalie. On est donc logiquement amenés à dire ce que l'on fait. Mais pour éviter d'être redondant, on a pris le parti de ne pas toujours faire ce que l'on dit, rarement même. Si je dis que je m'assois, je ne vais pas nécessairement m'asseoir. »

Samuel Réhault, extrait de l'entretien réalisé pour la plaquette de présentation des spectacles proposés à la Comédie de Reims en janvier et février 2012

« Déconditionner le quotidien. Que ce soit, par exemple, en détournant les objets de leur fonction, ou en portant une parole, a priori banale, en enjeu poétique. D'ailleurs, dans une première étape de travail, il nous fallait inventer certaines règles un peu farfelues pour trouver un langage scénique commun. Des choses comme « on ne fait pas ce qu'on dit qu'on fait »... de quoi devenir cinglé ! »

Déborah Marique, extrait de l'entretien réalisé pour le carnet de création n°3 d'*Une nuit arabe*.

« Quand nous avons commencé les répétitions, j'ai dit très clairement aux comédiens que je n'avais pas de formule magique pour travailler ces distinctions entre parole échangée, parole intérieure, parole didascalique... Aussi avons-nous essayé, multiplié les tentatives. Nous avons tout testé : en se parlant constamment, en ne se parlant pas du tout, en ne se parlant qu'au moment où l'on est censé s'adresser la parole, en ne se parlant surtout pas au moment où l'on est censé se parler, en traitant les didascalies comme des propositions de jeu que les personnages se lancent tour à tour – « le soir tombe », « il est huit heures et demie », « la bouteille de cognac se trouve là », « elle s'endort », « l'ascenseur est en panne ».... Nous avons essayé toutes ces choses-là, et évidemment... il n'y en a pas une qui fonctionne tout au long de la pièce ! Et je crois qu'il faut l'accepter, accepter qu'il n'y ait pas de règle. »

Chloé Brugnon, extrait de l'entretien réalisé le 13 janvier 2012 par Delphine Rey et Adeline Stoffel pour la réalisation du dossier Pièce (dé)montée.

• À propos de l'interaction théâtre-cinéma

« Si vous deviez citer une œuvre qui vous inspire dans le travail, laquelle serait-ce ?
- Film : Série noire, La Haine. »

Joris Avodo, extrait de l'entretien réalisé pour le carnet de création n°3 d'*Une nuit arabe*.



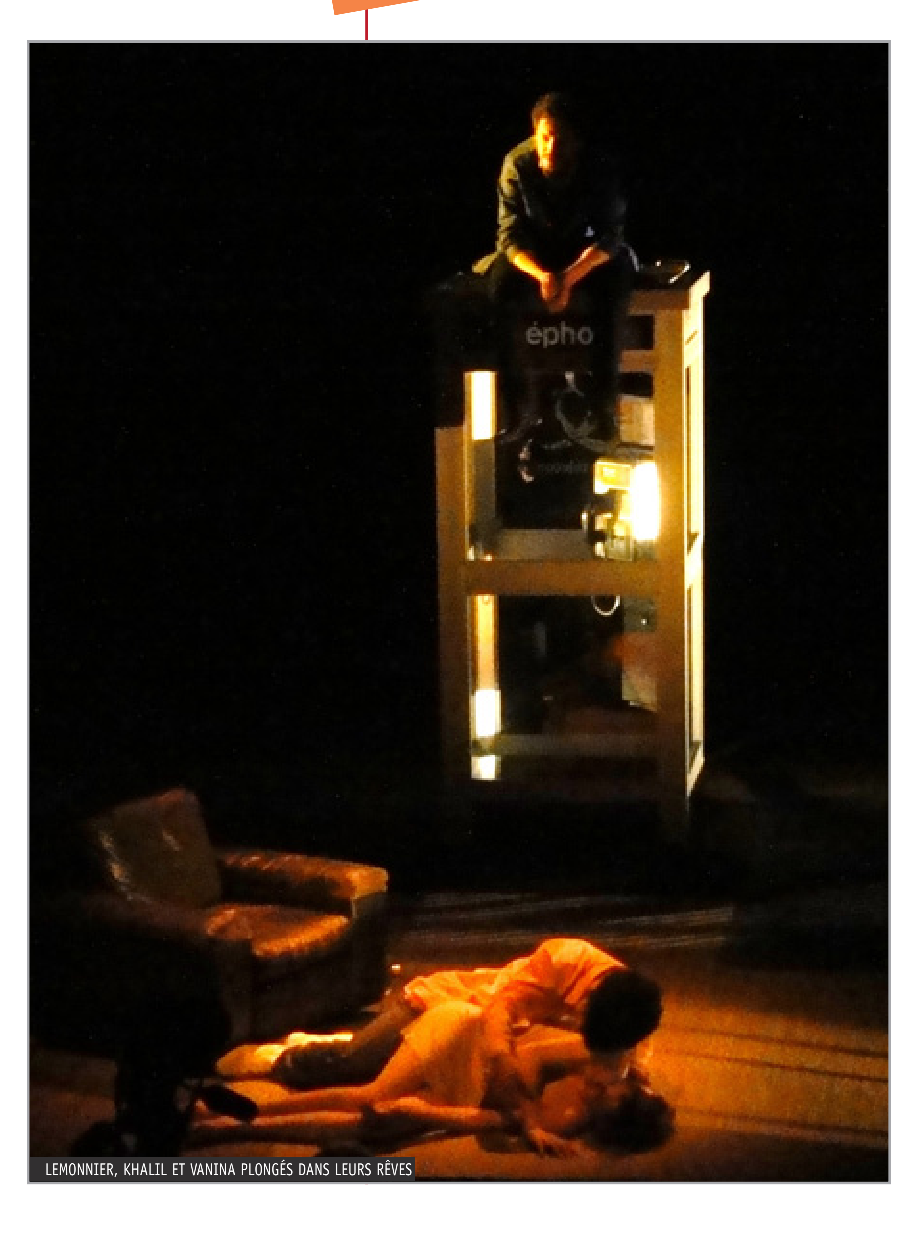
n° 144 | février 2012

« Les comédiens étaient en quête de nourriture car il n'est pas simple d'aborder de tels rôles. Je leur ai quand même demandé de regarder Gondry : *La Science des rêves*, *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* aussi pour se décomplexer et se dire « C'est possible ». Cela aide beaucoup les acteurs, surtout quand on cherche la composition. Par exemple, pour Laurent, qui incarne Lemonnier, je pense constamment à Keyser Söze dans *Usual suspects* ; le jour où je lui ai dit cela, il a eu comme une espèce de déclic, et même s'il ne cherche pas à jouer comme Kevin Spacey, il a répondu « Ah, oui, c'est ça que tu veux dire ! » Cela devient un langage commun, fait de références, qui nous aide pour le jeu. »

Chloé Brugnon, extrait de l'entretien réalisé le 13 janvier 2012 par Delphine Rey et Adeline Stoffel pour la réalisation du dossier Pièce (dé)montée.

➜ On s'assure que la classe a bien saisi :
- le refus de figer l'espace dans un cadre spécifiquement arabisant ou oriental, la volonté au contraire de lui donner une dimension cosmopolite ; le désir de le traiter comme un terrain de jeu se prêtant à toutes les transformations, à tous les fantasmes, s'ouvrant à toutes les dimensions ;
- le refus d'adopter un système d'illustration des paroles didascaliques, ainsi que d'instaurer une distinction mécanique entre parole intime et parole échangée ;
- la mise en place de tout un système de références cinématographiques hétéroclites, discrètes, inscrites aussi bien dans les costumes que dans les éclairages, le support sonore ou l'expression corporelle.

Éprouver les choix de mise en scène



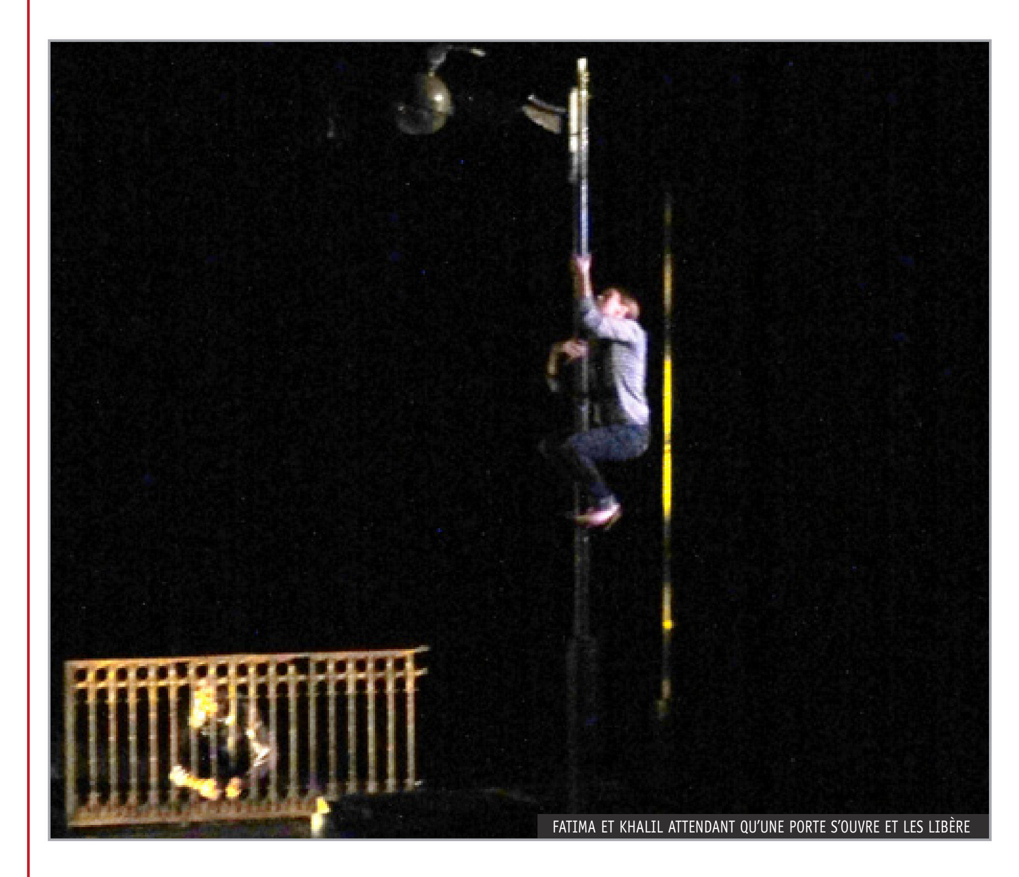
LEMONNIER, KHALIL ET VANINA PLONGÉS DANS LEURS RÊVES

➜ On invite les élèves à faire sur le plateau l'expérience des directions prises par Chloé Brugnon et son équipe, et mises au jour lors des exercices précédents. Deux types de travaux peuvent être pratiqués.

- Choisir un extrait court et prendre systématiquement le contrepied de ce que le texte semble vouloir exiger : créer du dialogue, de l'échange, sur une parole de commentaire ou d'aparté, refuser toute adresse (voix, regard) sur des répliques incitant pourtant à la conversation… L'infinie et vertigineuse liberté du jeu est ainsi concrètement expérimentée.
- Réclamer aux corps d'instaurer, comme dans la mise en scène de Chloé Brugnon, les résonances, les échos, les correspondances ou au contraire les conflits, les divergences, que la parole suggère. Ainsi, lorsque Fatima et Khalil attendent tous deux qu'une porte s'ouvre p. 37, leurs deux corps peuvent être tendus, arc-boutés, crispés ; lorsque Karpati, Vanina et Lemonnier s'égarent tous trois dans leurs rêves et souvenirs respectifs p. 37 à 39, leurs attitudes peuvent se confondre dans le même alanguissement, la même douceur ; lorsqu'en revanche Fatima persiste p. 53 à 56 à ruminer sa rancœur et sa haine le long des couloirs de la réalité du bloc C, alors que Lemonnier et Khalil sont eux transportés dans un désert surréel ou dans les fantasmes des voisines, leurs corps peuvent opter pour des axes antagonistes (vertical pour Fatima, horizontal pour Khalil et Lemonnier).



n° 144 | février 2012



FATIMA ET KHALIL ATTENDANT QU'UNE PORTE S'OUVRE ET LES LIBÈRE

AUTOUR DE L'ESPACE

De l'objet à l'espace

> « Le propos de la scénographie est vraiment de créer un espace ludique, c'est-à-dire de partir de l'idée que ce texte, avant tout, est une façon de sortir du quotidien : prendre des éléments qu'on connaît ou qui sont a priori plutôt ennuyeux, un fauteuil, une table, une cabine téléphonique, un lampadaire, pour aller vers la fiction. »
>
> Chloé Brugnon (annexe 5)

➜ **On demandera aux élèves de faire particulièrement attention, lors de la représentation, aux « objets » de la scène dans le sens où l'entend Anne Ubersfeld. Ils devront faire un compte-rendu afin de repérer les objets présents sur scène pour comprendre en quoi ils font sens :**

1) Imaginer le lieu d'où sont susceptibles de venir ces objets « arrachés au réel ».
2) Trouvent-ils une utilité pratique quant à la mise en scène ?
3) Comment sont-ils détournés de leur fonction première par les comédiens ?
4) Comment interpréter leur présence, sont-ils évocateurs d'un autre niveau de sens ?

Les objets présents sur scène vivent une seconde vie et sont « arrachés au réel », deviennent des objets détournés de leur vocation première pour devenir objets de théâtre, dans une vision presque ludique de l'objet théâtral (Chloé Brugnon, en répétition : « Des grands enfants avec des grands jouets »). Les élèves prennent conscience qu'ils sont vecteurs de fiction, qu'ils sont là comme des moteurs pour le jeu des comédiens.

Repérages

Les accessoires

• Le sac de courses de Fatima présent dans le texte et à fonction illustrative.
• La bouteille de cognac présente chez Vanina et Fatima, que Karpati s'approprie rapidement et qu'il ne lâche plus, comme pour manifester cette attraction de plus en plus forte après le baiser, laissant pour le spectateur un doute : est-il ivre ? Comment interpréter son enfermement ?

Les décors

• Le ventilateur : présent pour suggérer la chaleur et introduire un bruit lancinant, référence au grondement permanent et à l'univers cinématographique.
• La partie d'une rambarde avec des moulures en fer forgé : élément qui peut rappeler par ses lignes arrondies, l'univers oriental ; elle figure l'ascenseur et l'enfermement de Khalil et sera le balcon de l'appartement.



• Le fauteuil : objet appartenant par essence au salon, c'est aussi l'objet transitionnel qui devient le sas vers l'ailleurs et que les personnages consultent, tel un kaléidoscope.
• La cabine téléphonique : métaphorique, objet et espace à la fois, elle figure une porte entre l'extérieur et l'intérieur, mais aussi un lieu de réflexion pour les personnages, puis la bouteille dans laquelle sera finalement enfermé Karpati.
• La table : objet incontournable, la table de cuisine en formica sur laquelle se poste Karpati au début de son enfermement, induit une certaine verticalité (Chloé Brugnon [20] dit à propos du début : « Joris joue l'enfermement avec la table »).
• Les lampadaires (« Stéphanie joue l'extérieur avec les lampadaires [21] », Chloé Brugnon) : figurent l'extérieur et l'espace urbain.

L'espace et la scénographie

➜ Demander aux élèves d'observer la répartition du plateau : y a-t-il des espaces dévolus à certaines fonctions (évidentes et naturalistes ou métaphoriques et transitionnelles) ? Sont-elles respectées ? Transgressées ? Les élèves remarqueront, en confrontant leurs réponses, que les propositions de mise en scène varient pendant le déroulement du spectacle et se confondent avec le texte qui lui aussi se redéfinit constamment.

➜ Proposer de réfléchir sur le glissement opéré d'un univers initial naturaliste vers une répartition plus mouvante des espaces, que les personnages traversent allègrement, au gré de leurs paroles. Pour aider les élèves, on leur demande de remplir le tableau suivant qui mènera, grâce aux diverses réponses, à une analyse fonctionnelle des espaces et surtout à une réflexion autour de leur brouillage et de leurs rapports avec la parole qui les dérègle et les réinvente sans cesse, faisant fi d'une répartition liminaire rendue caduque depuis longtemps. La parole retrouve le rôle qu'on lui attribuait sur le proskenion grec, à savoir un verbe incantatoire et démiurgique qui seul suffit à créer des espaces et des identités.

> « Lorsque vous croyez avoir trouvé une piste de jeu, de code, de scénographie, l'auteur, comme s'il était derrière vous, et se jouait aussi un peu de vous, vous somme rapidement d'en changer pour la suite de l'histoire. »
>
> Laurent Nouzille (Lemonnier)

Annexe n°5 : « Nous avons créé sur le plateau cinq espaces : le canapé, la salle-cuisine, le lampadaire, la cabine, la table, et les personnages ne cessent de traverser ces espaces, de les parcourir. » Au centre, se trouve un espace-couloir dans lequel se croisent les personnages.

		Sol	Lieux initiaux	… qui deviennent, entre autres…
Espace 1	Le canapé	Bois	Salon de l'appartement	Espace vertigineux qui permet d'envisager des lieux hors-scène
Espace 2	La table	Carrelage orientalisant	Salle-cuisine de l'appartement	La bouteille de Karpati
Espace 3	Les lampadaires	Béton	Le trottoir en bas de l'immeuble	Les couloirs de l'immeuble
Espace 4	La cabine	Terre	L'extérieur urbain	Entrée de l'immeuble, seuil de l'appartement, lieu transitionnel pour les personnages
Espace 5	La rambarde	Parquet	Appartement de Karpati ?	L'ascenseur, le balcon

20. Dans son *Carnet de création n°3*.
21. cf *supra*.



n° 144 | février 2012

➜ Faire remarquer aux élèves que le traitement de la lumière vient corroborer ce parti-pris : elle définit au départ les zones géographiques du plateau qui donnent le « code » pour ensuite soutenir les changements d'ambiance, ou ménager des effets grossissants sur des moments importants et chargés en émotion que l'on invite le spectateur à suivre – au détriment d'autres fils, que l'on peut reprendre ensuite…



UNE REPRÉSENTATION D'*UNE NUIT ARABE* AU THÉÂTRE DES CÉLESTINS À LYON, 2011 © CHRISTIAN GRANET

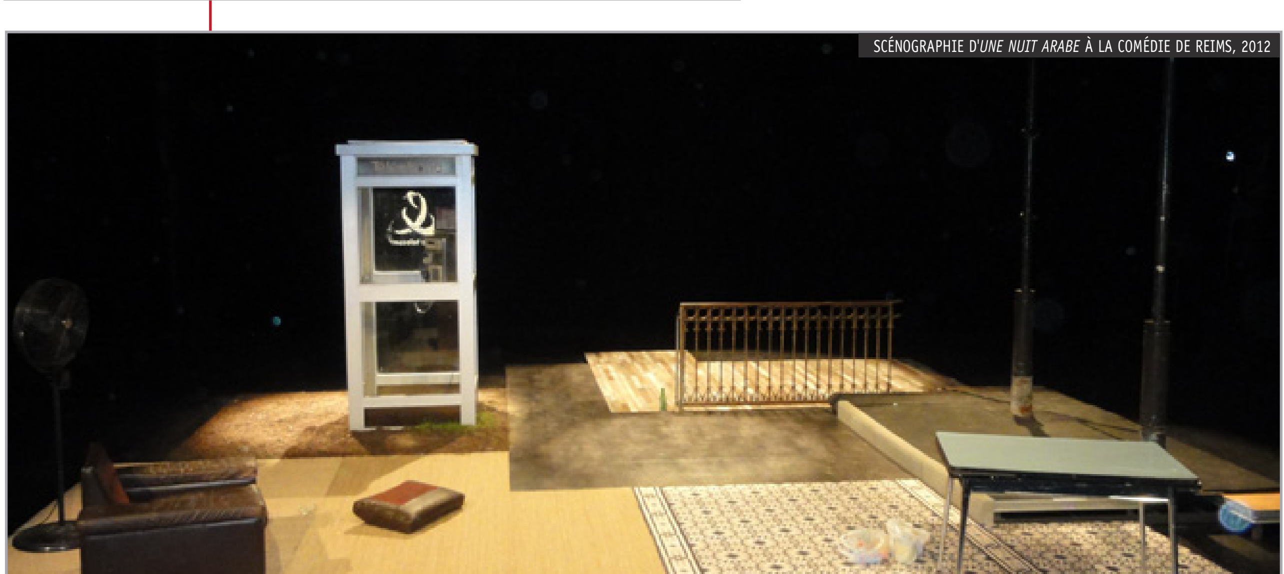
Le commentaire s'étend alors au traitement du son : peu présent au départ, il participe à faire naître l'étrangeté grâce au grondement continu du ventilateur et de la musique lancinante qui rappelle l'eau. La transition vers l'ailleurs s'opère aussi grâce, au moment où Vanina commence à rêver, à un bruit sourd, qui tel une détonation, semble entraîner tous les personnages dans une autre dimension. Les notes plus aiguës d'une comptine douce et enfantine proposent clairement au spectateur de plonger dans cet onirisme naissant. À ce moment, la voix de Khalil est sonorisée comme si lui aussi, ivre de détresse, se transportait dans un ailleurs pour mettre fin à son enfermement dans l'ascenseur. Il s'agit alors de remarquer, de surcroît, les liens entre effets sonores et parole des personnages : fonctionnent-ils de concert ? Sont-ils en tension ? Comment les effets sonores mettent-ils en exergue les fils importants ?

➜ Pour mieux appréhender la scénographie spécifique et la répartition des espaces, on demande aux élèves, en guise de compte-rendu, de réaliser une maquette la plus fidèle possible d'un moment de la pièce.



Comparaison de scénographies

Comparer une photo du plateau avec la photo de la mise en scène de Claudia Stavisky au Théâtre des Célestins. On orientera les élèves vers la différence principale entre l'horizontalité de la proposition de Chloé Brugnon et la verticalité de celle de Claudia Stavisky.



SCÉNOGRAPHIE D'*UNE NUIT ARABE* À LA COMÉDIE DE REIMS, 2012



La comparaison peut s'étendre au travail de mise en scène de Frédéric Bélier-Garcia au Théâtre du Rond-Point en 2002 puisqu'il existe une captation de la première version du Rond-Point (Collection COPAT / Rond-Point). On pourra centrer le travail sur des extraits vidéo pour mettre en regard le rythme des deux mises en scène. *http://www.theatre-video.net/video/Une-nuit-arabe-m-e-s-Frederic-Belier-Garcia-Bande-annonce*

Le déplacement des personnages

Dans le but d'approfondir l'appréhension de l'espace scénique par les élèves, on les fera réfléchir sur le déplacement des personnages.

➜ **Premièrement, on demande à cinq élèves de prendre un personnage et de refaire – à peu près – le chemin de celui-ci pendant la représentation.**

Cela leur permettra de se rendre compte du « territoire » afférent à chaque personnage, des déplacements transgressifs – Karpati chez Vanina endormie –, des croisements des personnages, ainsi que des mutations des espaces – le balcon devenant celui de Lemonnier et de Vanina.

KARPATI CHEZ VANINA

➜ **Cela donnera ensuite lieu à un schéma représentant le plateau sur lequel les élèves traceront les lignes de déplacement de chaque personnage avec des couleurs différentes.**

On pourra ajouter un plan vertical pour réfléchir sur les déplacements verticaux et leurs liens avec les déplacements décrits par les personnages dans leurs paroles : ceux qui montent sur la cabine sont-ils en train de dire qu'ils montent ? Ceux qui sont dans l'ascenseur ou dans les escaliers sont-ils effectivement en train de monter dans l'espace ? Que déduire de ce brouillage des repères ? Quel rapport avec l'introduction progressive de l'univers fantasmagorique suggéré par le texte ?

QUE SONT-ILS DEVENUS ?

Approcher les personnages

➜ En guise d'introduction et pour favoriser l'échange sur le sujet des personnages, on propose aux élèves de noter leurs premières réactions à la vue des cinq protagonistes. Par la suite, on peut ainsi leur demander de comparer les représentations des personnages après la lecture, avec l'évolution de ces représentations pendant la mise en scène. Afin de hiérarchiser et d'organiser leurs réflexions dans des analyses plus précises, on demande aux élèves de rédiger une note d'intention fictive qu'on nommerait : « Si j'étais Chloé Brugnon, j'aurais voulu que mes personnages… »

« Je voudrais que l'ambigüité de ces personnages ressorte, en fait. Parce que je crois qu'il y a de la folie chez tout le monde, et que cette folie est surprenante, passionnante. »

Chloé Brugnon (annexe 5)

Caractériser les personnages

➜ On invite les élèves à faire appel à leurs souvenirs de la représentation : qu'ont-ils retenu des personnages et de leur présence sur scène ? Ont-ils ressenti cette bipartition entre Khalil et Karpati d'une part, et Fatima, Vanina et Lemonnier d'autre part ? Y avait-il des personnages plus terrestres et d'autres plus tournés vers l'onirisme d'une réalité flottante ? Grâce à ce travail, ils pourront émettre des hypothèses sur les questions liées à leur identité et à la manière qu'a eue la metteur en scène de les caractériser afin de leur donner une unité : « Nous cherchons cette ambivalence dans les costumes » (Chloé Brugnon, entretien, annexe 5).

PERSONNAGES	ÉLÉMENTS DE CARACTÉRISATION ET COMMENTAIRES (costume, accessoire, élément de décors, motif sonore…)
Khalil	Décalage entre costume de travail et bonnet (penser au film *La graine et le mulet*) Remarquer son jeu en lien avec le son au début du rêve de Vanina et son jeu avec le fauteuil devenu l'écran dans lequel il semble voir les autres appartements à distance Enfermement comparable à celui de Karpati et impossibilité d'accéder réellement à cette dimension fantasmagorique
Karpati	Boucle d'oreille, santiags, figure d'un gitan mystérieux Caractérisé par son rapport avec la bouteille Intrigue et fait rêver Enfermement dans l'espace au devant de la scène avec Vanina, puis sur la table puis dans la cabine
Fatima	Son costume vaporeux à mi-chemin entre l'Occident et l'Orient Lenteur et torpeur dans la parole et le déplacement
Vanina	Nuisette Position allongée puis son déplacement dans le sillon de Fatima, épousant son rythme Jeu caractérisé par la froideur et la distance
Lemonnier	Blouse Regard lointain et détaché



n° 144 | février 2012

Prolongement

➜ Les élèves relisent l'entretien avec Chloé Brugnon qui explique la genèse du jeu des comédiens pour incarner chaque personnage.

En effet, elle a, pour lancer la fable, joué sur ce qu'elle appelle le « prétexte du théâtre » en invitant ses comédiens à se raconter une histoire dans ce décor : « Des acteurs, un décor, on invente une histoire qui nous absorbe au fur et à mesure. » Et petit à petit, ils deviennent leurs personnages : « Au début, faire comme s'il y avait un récit, comme on commencerait une histoire ; il était une fois un homme qui entendait de l'eau… » Comme des enfants, on entre dans une fiction où tout devient possible…

➜ On propose ensuite aux élèves un exercice pratique : chaque élève entre sur le plateau et propose une histoire aux autres, en mettant son personnage à distance : par exemple, « Il était une fois, Khalil, habitant d'un immeuble de banlieue… », les élèves se répondent ainsi jusqu'à entrer dans leur personnage.

LEMONNIER DANS LE DÉSERT



KARPATI ASPIRÉ PAR LA BOUTEILLE

Faire parler les personnages

Les interrogations à propos des personnages étaient aussi profondément liées, comme nous l'avons vu, à leurs systèmes de relations. Aux relations vouées à l'échec, aux relations impossibles, à celle qui, tant bien que mal, finit par exister entre Vanina et Lemonnier. L'incarnation physique des personnages pendant la représentation permet une « rencontre » entre personnages et « élèves-spectateurs ».

➜ Afin de mieux appréhender les connexions complexes entre des personnages très seuls, on fait réaliser à des groupes d'élèves des interviews fictives des personnages : Khalil, Karpati, Fatima, Vanina, Lemonnier sont alors amenés à se confier aux élèves qui doivent faire l'effort de poser des questions pertinentes.
Chaque personnage alors semble se dévoiler et réfléchir sur sa relation avec les autres. Cet exercice demande aux élèves de retrouver certains choix du metteur en scène et d'essayer de les comprendre.

➜ Une fois le travail de rédaction achevé, on leur propose de jouer sur plateau l'entretien qu'ils ont imaginé pour les amener à exposer leur travail aux autres, mais aussi à tenter de ressentir le personnage ainsi recréé.
Il s'agit alors, dans un retour sur les différentes propositions, d'expliquer ses propres choix comme ceux des camarades et d'être capable de les discuter.

➜ Un dernier exercice pratique doit leur permettre de comprendre le rythme qui se dégage de l'ensemble : ils choisissent un moment de la pièce et traversent simplement, par cinq (pour les cinq personnages), le plateau en donnant des rythmes et impulsions différents en fonction de leurs souvenirs de la représentation.
Quels personnages fonctionnent ensemble ? Pourquoi ? Quels moments ont été choisis par les élèves et pourquoi ? Comment ces moments ont-ils été mis en valeur par la mise en scène ?



n° 144 | février 2012

REBONDS ET RÉSONANCES

Filmographie

- Delmer Daves, *Les Passagers de la nuit,* Warner Bros. Pictures, 1947.
- Chris Marker, *La Jetée*, 1962.
- Ridley Scott, *Blade runner*, The Ladd Company, 1982.
- Alfred Hitchcock, *Fenêtre sur cour,* Paramount Pictures, 1954
- Alfred Hitchcock, *Sueurs froides,* Paramount Pictures – Alfred J. Hitchcock Productions, 1958.
- John Huston, *Quand la ville dort*, Metro-Goldwyn-Mayer, 1950.
- Alain Corneau, *Série noire*, Prospectacle – Gaumont, 1979.
- David Lynch, *Good day today,* Sunday Best Recordings, 2010.
- David Lynch, *Lost highway*, CiBy 2000 – Asymmetrical Productions, 1997.
- David Lynch, *Mulholland drive*, StudioCanal, 2001.
- Michael Gondry, *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, Blue Ruin – Focus Features, 2004.

Sitographie

- site de la Comédie de Reims + dossier pédagogique *Une nuit arabe*
http://www.lacomediedereims.fr/ressources/46-dossiers-pedagogiques
- site du théâtre des Célestins + dossier pédagogique *Une nuit arabe*
http://www.celestins-lyon.org/index.php/Menu-thematique/Saison-2011-2012/Spectacles/Une-nuit-arabe
- bande annonce *Une nuit arabe* mise en scène Bélier-Garcia
http://www.theatre-video.net/video/Une-nuit-arabe-m-e-s-Frederic-Belier-Garcia-Bande-annonce

Bibliographie

- Anonyme, *Les mille et une nuits*, 1717 (1re édition française).
- Montesquieu, *Lettres persanes*, 1721.
- Racine, *Bajazet*, 1672.
- Roland Schimmelpfennig, *Le Dragon d'or*, L'Arche éditeur, 2011.
- Roland Schimmelpfennig, *Peggy Pickit voit le visage de Dieu,* L'Arche éditeur, 2011.
- Roland Schimmelpfennig, *Push up*, L'Arche éditeur, 2002.
- Tahar ben Jelloun, *L'enfant de sable,* éditions du Seuil, 1985.

Nous adressons nos plus chaleureux et amicaux remerciements à Margot Linard, Sabine Revert et Rénilde Gerardin, de la Comédie de Reims, qui nous ont accompagnées avec sollicitude et efficacité dans l'élaboration de ce dossier. Nous souhaitons également saluer la disponibilité de Chloé Brugnon et de son équipe artistique, ainsi que la constante bienveillance de François Wittersheim et l'amical soutien de Jean-Claude Lallias.

Contact CRDP : *crdp.communication@ac-paris.fr*

Comité de pilotage
Jean-Claude LALLIAS, Professeur agrégé, conseiller Théâtre, département Arts et Culture, CNDP
Patrick LAUDET, IGEN Lettres-Théâtre
Sandrine MARCILLAUD-AUTHIER, Chargée de mission lettres, CNDP
Marie-Lucile MILHAUD, IA-IPR Lettres-Théâtre

Auteurs de ce dossier
Adeline STOFFEL et Delphine REY, Professeurs de Lettres

Directeur de la publication
Sylvain LEDIEU, Directeur du CRDP de Champagne-Ardenne

Responsable de la collection
Jean-Claude LALLIAS, Professeur agrégé, conseiller Théâtre, département Arts et Culture, CNDP

Responsabilité éditoriale
Isabel FRANCÈS, Responsable éditoriale CRDP de Champagne-Ardenne

Suivi de projet
François WITTERSHEIM, Directeur du CDDP de l'Aube

Maquette et mise en pages
Loïc FRÉLAUX, CRDP de Champagne-Ardenne
D'après une création d'Éric GUERRIER

ISSN : 2102-6556

Retrouvez sur ▸ *crdp.ac-paris.fr/piece-demontee/*, **l'ensemble des dossiers « Pièce (dé)montée »**



n° 144 | février 2012

Annexes

ANNEXE 1 : BIOGRAPHIE ET BIBLIOGRAPHIE DE L'AUTEUR

Biographie

Roland Schimmelpfennig est né à Göttingen en 1967. Il travaille tout d'abord comme journaliste et auteur indépendant à Istanbul, avant de commencer en 1990 des études de mise en scène à l'école Otto Falkenberg à Munich. Ses études achevées, il devient assistant à la mise en scène puis participe à la direction artistique de la Kammerspiele de Munich.
Depuis 1996, il travaille comme auteur indépendant. En 1998, il passe une année aux États-Unis, où il se consacre essentiellement à la traduction d'auteurs dramatiques de langue anglaise.
Pendant la saison 1999-2000, Thomas Ostermeier l'engage à la Schaubühne de Berlin comme directeur artistique et auteur. Parallèlement, il enseigne à l'école supérieure des Beaux-Arts de Berlin-Weissensee.
En 2001, *Die arabische Nacht* (*Une nuit arabe*) est créée au Staatstheater de Stuttgart dans une mise en scène de Samuel Weiss. Elle est depuis l'objet de nombreuses mises en scène, notamment à Berlin, Francfort, Hambourg, Vienne, Paris, Lyon, Reims…
Actuellement, Roland Schimmelpfennig est auteur en résidence au Deutsches Schauspielhaus de Hambourg.

Bibliographie

Fisch um Fisch (*Poisson pour poisson*), 1994.
Die ewige Maria (*Marie éternelle*), 1995.
Keine Arbeit für die junge Frau im Frühlingskleid (*Pas de travail pour la jeune femme en robe de printemps*), 1995.
Vor langer Zeit im Mai (*Il ya longtemps en mai*), 1996.
Die Zwiefachen (*Les Doubles*), 1996.
Die Aufzeichnung (*L'Enregistrement*), pièce radiophonique, 1996.
Aus den Städten in die Wälder, aus den Wäldern in die Städte (*Des villes aux forêts, des forêts aux villes*), 1997.
M.E.Z., monologue, 1997.
Die Taxiterroristin (*La Terroriste en taxi*), pièce radiophonique, 1999.
Die arabische Nacht (*Une nuit arabe*), 2000.
Push Up (*Push up*), 2001.
Die Frau von früher (*La Femme d'autrefois*), 2003.
Vorher/Nachher (*Avant/Après*), 2003.
Angebot und Nachfrage (*L'Offre et la Demande*), 2003.
Für eine bessere Welt (*Pour un monde meilleur*), 2004.
Canto Minor (*Canto Minor*), 2004.
Hier und Jetzt (*Ici et maintenant*), 2008.
Idomeneus (*Idoménée*), 2008.
Calypso (*Calypso*), 2008.
Besuch bei dem Vater (*La Visite au père*), 2008.
Ende und Anfang (*Fin et commencement*), 2008.
Der goldene Drache (*Le Dragon d'or*), 2009.
Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes (*Peggy Pickit voit la face de Dieu*), 2010.

Prix et distinctions

Prix Else Lasker-Schüler pour *Fisch um Fisch* (1997).
Bourse d'encouragement du prix commémoratif Schiller du Baden-Wurtemberg (1998).
Invitations aux Journées théâtrales de Mülheim 2000, 2001 et 2002.
Prix Nestroy du meilleur espoir 2002.
Invitation aux Journées théâtrales de Mülheim 2003 avec la pièce *Vorher/Nachher.*
Invitation aux Journées théâtrales de Mülheim 2005 avec la pièce *Die Frau von früher*.



Invitation aux Journées théâtrales de Mülheim 2009 avec la pièce *Hier und Jetzt.*
Prix Nestroy pour la meilleure pièce (*Besuch bei dem Vater*), 2009.
Prix Else-Lasker-Schüler 2010.
Invitation et prix des Journées théâtrales de Mülheim 2010 pour *Der goldene Drache.*
Der goldene Drache a été élue pièce de l'année 2010 dans le sondage de l'almanach de la revue *Theater Heute.*

ANNEXE 2 : EXTRAIT 1, LE DÉBUT DE LA PIÈCE (P. 11 À 17)

LEMONNIER
J'entends de l'eau. Il n'y en a pas mais je l'entends. En plein mois de juin. Il fait chaud. On m'appelle du huitième, du neuvième et du dixième étage pour savoir ce qui se passe. Je n'en sais rien. J'ai été à la cave. La pression de l'eau est stable. Mais à partir du huitième étage, tous les robinets sont à sec. Les huitième, neuvième et dixième étages sont privés d'eau. Comme si l'eau s'évanouissait au septième étage. Il y a peut-être une fuite. Peu probable. Et ce genre de fuite, une rupture de conduite, ne passerait pas inaperçue longtemps. Cela suinte le long des murs, sur les planchers, dans les couloirs.
Mais j'entends de l'eau. Je l'entends derrière les murs. Je l'entends monter. On dirait une mélodie. La trace d'une mélodie dans les couloirs. La mélodie de la cage d'escalier. Une trace qui mène au septième étage. Je pénètre dans l'ascenseur. Je monte au septième, histoire de vérifier. J'entends l'eau tout le long. L'ascenseur fait un bruit, comme s'il allait à nouveau tomber en panne. Septième étage. À droite, quinze appartements et l'ascenseur, à gauche, seize appartements. De chaque côté, les mêmes trois pièces, cuisine, salle de bains. Au bout du couloir, à droite du 7-32, se tient Fatima Mansour, la colocataire libanaise de Vanina Derval. 7-32, ça veut dire balcon de la cuisine et fenêtre orientés sud-est et salle de bains, ouest. La colocataire libanaise essaie d'ouvrir sa porte avec trois sacs à la main, mais pourquoi se complique-t-elle la vie ? Pourquoi ne dépose-t-elle pas tout son bazar ?

FATIMA
L'ascenseur fait un bruit, comme s'il allait à nouveau tomber en panne. Ouvrir la porte avec trois sacs en plastique, ce n'est pas simple. Ça ne marche pas.

LEMONNIER
Elle fait tomber la clé – c'est toujours mieux que les sacs.

FATIMA
Ma clé tombe mais du coude j'arrive à atteindre la sonnette. Pourvu que Vanina soit là. Bien sûr qu'elle est là. Pourvu qu'elle entende la sonnerie. Lemonnier, le concierge, arrive le long du couloir dans sa salopette gris-bleu. Il fait chaud.

LEMONNIER
Elle sonne à nouveau. Elle s'y prend en appuyant son coude gauche sur la sonnette, de tout son corps, avec tous ses sachets.
Je peux vous aider ?

FATIMA
Oh, merci, ça ira. Quelle chaleur aujourd'hui, hein ?

LEMONNIER
C'est le jour le plus chaud depuis le début de l'année, qu'ils ont dit au journal de 19 heures.

FATIMA
Et – vous travaillez encore, monsieur Lemonnier ?



n° 144 février 2012

LEMONNIER
Je ne sais pas – il y a un problème d'arrivée d'eau aux huitième, neuvième et dixième étages.

FATIMA
Heureusement qu'il n'y a que dix étages.
Il ne rit pas.

LEMONNIER
Oui…

FATIMA
Il a l'air absent. Inquiet.

LEMONNIER
Et chez vous, l'eau, c'est comment ?

FATIMA
En fait je n'en sais rien – je viens d'arriver. S'il y a quelque chose je vous appelle.

LEMONNIER
Oui, n'hésitez surtout pas. Il y a peut-être une fuite quelque part.
Elle sonne à nouveau, mais personne ne vient lui ouvrir.

FATIMA
Il se baisse et ramasse ma clé. Il veut me la donner, mais il se rend compte que j'ai toujours les mains pleines et reste planté là.

LEMONNIER
Elle a tant de clés à son trousseau.

FATIMA
Je souris. Qu'est-ce que je pourrais faire d'autre – il examine mon trousseau de clés.

LEMONNIER
Tant de clés…

FATIMA
Est-ce que vous pourriez – ?
Je me pousse –
Celle avec le chameau.

LEMONNIER
Le chameau en question est un porte-clés en plastique assez laid et usé.

FATIMA
Il introduit la clé dans la serrure –

LEMONNIER
Ça vous dérangerait si j'entre vite fait vérifier la pression de l'eau ? Juste pour voir si elle coule correctement.

FATIMA
Non, pas du tout.

LEMONNIER
Au moment où je m'apprête à tourner la clé dans la serrure, quelqu'un ouvre la porte de l'intérieur. Devant nous, couverte de sueur et à peine habillée, se dresse Vanina Derval, locataire principale du 7-32.
Oh –



VANINA
Oups – je me disais bien que j'avais entendu quelque chose. Salut.

LEMONNIER
Bonjour, mademoiselle Derval.

VANINA
'jour.

LEMONNIER
Il vaut peut-être mieux que je revienne plus tard –

FATIMA
Comme vous voulez. Tu ne m'as pas entendue ? Ça fait trois fois que je sonne –

LEMONNIER
Elle est adossée contre la porte, toujours avec ses sacs.

VANINA
Je ne sais pas – j'étais en train de me reposer sur le canapé.

LEMONNIER
Votre clé est toujours dans la serrure. Je sors la clé et je la tends à mademoiselle Mansour.

FATIMA
Il me tend la clé, que je coince d'un doigt entre les sacs. Encore merci, et pour cette histoire d'eau disparue, n'hésitez pas à repasser.

LEMONNIER
Oui, je repasserai certainement. En attendant, je vous souhaite une bonne soirée –

FATIMA
Depuis l'entrée, avec mes sacs –
Merci ! Je ferme la porte. Les clés glissent et tombent par terre.

LEMONNIER
La porte se ferme. On dirait qu'elle a encore fait tomber ses clés.

FATIMA
Je dépose les sacs dans la cuisine.

LEMONNIER
Le nom « Vanina Derval » est inscrit sous un plastique jauni à côté de la sonnette. Inscrit à la main. Personne ne s'en est jamais occupé. Pourtant, ça fait des années qu'elle habite là.

FATIMA
Pourquoi tu n'ouvres pas ?

VANINA
Mais je l'ai fait –

FATIMA
Tu as mis le temps.
Vanina retourne au salon.

VANINA
Je me suis endormie, je crois. Sur le canapé. Cette chaleur.

FATIMA
Ferme donc les rideaux –

VANINA
Ça sert à rien. Je vais prendre une douche.

FATIMA
Vas-y – il n'y a pas d'eau aux huitième, neuvième et dixième étages.

VANINA
Ah oui ?

FATIMA
C'est pour ça que Lemonnier est monté.

LEMONNIER
Est-ce que j'aurais dû en profiter pour entrer ? Je ne crois pas. Elle était pratiquement nue, après tout.

FATIMA
Elle fait tout le temps ça.

LEMONNIER
Le visage tout rouge. Les cheveux blonds coupés court dégoulinants de sueur. On ne dérange pas les gens dans cet état.

FATIMA
Elle rentre de son travail au labo, se déshabille et s'allonge sur le canapé. Et elle est gagnée par la fatigue. Et alors elle va prendre une douche.

VANINA
Je suis morte de fatigue. Je prends une douche ou pas ?

FATIMA
Vas-y.

VANINA
Oui, peut-être. Qu'est-ce que j'ai bien pu faire de toute cette journée ?

FATIMA
Debout au milieu du couloir, indécise, elle réfléchit.

LEMONNIER
Les gens rentrent du travail et veulent faire la cuisine. Ou bien prendre une douche. Mais sans eau ?

VANINA
Je n'arrive pas à me décider. Tu veux un verre toi aussi ?

FATIMA
Non merci, je range d'abord les courses.

VANINA
Je t'en sers un, en attendant.

FATIMA
Va prendre ta douche, d'abord –
Elle retourne sur le canapé.



VANINA
Je sais pas.

FATIMA
Allez –

VANINA
Oui, peut-être.

KHALIL
Bientôt huit heures et demie. Le téléphone devrait sonner d'un instant à l'autre.

LEMONNIER
Bientôt huit heures et demie. Je suis debout devant l'ascenseur et me demande si je dois sonner à nouveau au 7-32.

FATIMA
La bouteille de cognac se trouve sur la petite table devant le canapé.

VANINA
Y a plus grand-chose dedans.

FATIMA
J'en ai apporté une neuve.
Elle se sert un verre.

LEMONNIER
Non. Je ne peux pas faire demi-tour, pas maintenant.

KHALIL
Elle va m'appeler. Je suis assis à côté du téléphone et j'attends. Je sais qu'elle va m'appeler. Comme tous les soirs. Je l'aime.

ANNEXE 3 : « INTERROGER L'HABITUEL », EXTRAIT DE *L'INFRA-ORDINAIRE*

Les journaux parlent de tout, sauf du journalier. Les journaux m'ennuient, ils ne m'apprennent rien ; ce qu'ils racontent ne me concerne pas, ne m'interroge pas et ne répond pas davantage aux questions que je pose ou que je voudrais poser.
Ce qui se passe vraiment, ce que nous vivons, le reste, tout le reste, où est-il ? Ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel, comment en rendre compte, comment l'interroger, comment le décrire ?
Interroger l'habituel. Mais justement, nous y sommes habitués. Nous ne l'interrogeons pas, il ne nous interroge pas, il semble ne pas faire problème, nous le vivons sans y penser, comme s'il ne véhiculait ni question ni réponse, comme s'il n'était porteur d'aucune information. Ce n'est même plus du conditionnement, c'est de l'anesthésie. Nous dormons notre vie d'un sommeil sans rêves. Mais où est-elle, notre vie ? Où est notre corps ? Où est notre espace ? […]
Faites l'inventaire de vos poches, de votre sac. Interrogez-vous sur la provenance, l'usage et le devenir de chacun des objets que vous en retirez.[…]
Ce qu'il s'agit d'interroger, c'est la brique, le béton, le verre, nos manières de table, nos ustensiles, nos outils, nos emplois du temps, nos rythmes. Interroger ce qui semble avoir cessé à jamais de nous étonner. Nous vivons, certes, nous respirons, certes ; nous marchons, nous ouvrons des portes, nous descendons des escaliers, nous nous asseyons à une table pour manger, nous nous couchons



dans un lit pour dormir. Comment ? Où ? Quand ? Pourquoi ?
Décrivez votre rue. Décrivez-en une autre. Comparez.
Questionnez vos petites cuillers.
Qu'y a-t-il sous votre papier peint ?
Combien de gestes faut-il pour composer un numéro de téléphone ? Pourquoi ?
Pourquoi ne trouve-t-on pas de cigarettes dans les épiceries ? Pourquoi pas ?
Il m'importe peu que ces questions soient, ici, fragmentaires, à peine indicatives d'une méthode, tout au plus d'un projet. Il m'importe beaucoup qu'elles semblent triviales et futiles : c'est précisément ce qui les rend tout aussi, sinon plus, essentielles que tant d'autres au travers desquelles nous avons vainement tenté de capter notre vérité.

L'Infra-ordinaire, Georges Pérec, coll. Librairie du XXe et du XXIe siècle © Éditions du Seuil, 1989.

ANNEXE 4 : EXTRAIT 2, LA DISSOLUTION DE VANINA (P. 44 À 49)

VANINA
Aujourd'hui est un jour exceptionnel. Je vais avoir vingt ans, et tout à l'heure le cheikh que je pourrais presque appeler mon père, va me dépuceler. Je ne pense presque jamais à mon précédent foyer, à mes parents, jamais.

KARPATI
Ma tête est envahie par des vapeurs d'alcool.

LEMONNIER
Et je l'embrasse. Depuis combien d'années n'ai-je pas touché une femme, n'en ai-je pas caressé, je l'embrasse.

VANINA
Mais Kafra, la première épouse du cheikh, est malade de jalousie envers moi, l'enfant blonde, et hier soir, dans le harem, elle m'a maudite devant tout le monde.

FATIMA
Premier étage.

VANINA
Pour cette raison, aujourd'hui, le cheikh la fait décapiter.

LEMONNIER
Et elle continue à dormir. Rien ne se passe. Je me lève, je sens encore ses lèvres sur les miennes. Qu'y a-t-il, ai-je envie de lui crier, mais qu'est-ce que tu me fais –

KHALIL
Septième étage. Je dévale le couloir pour aller chez Fatima. Numéro 7-32.

LEMONNIER
Le grondement est si fort. Pourquoi ne te réveilles-tu pas ?
Dors, continue à dormir sur le canapé de ton F3 au septième étage, je ne voulais pas t'embrasser, c'est venu comme ça, je veux sortir d'ici, sortir du 7-32, je me précipite vers la porte d'entrée, elle est toujours ouverte –

KHALIL
La porte d'entrée est ouverte – c'est curieux –

LEMONNIER
Je franchis le seuil et je me retrouve dans une lumière éblouissante. Un vent chaud s'empare de moi et du sable me brûle les yeux.



n° 144 février 2012

KARPATI
Quelqu'un crie. Où suis-je ?

FATIMA
Deuxième étage.

KHALIL
J'entre dans l'appartement. Fatima ? Personne ne répond. Ohé ! Je referme la porte derrière moi. Fatima ?

VANINA
Mais même coupée, gisant sur le sable, son horrible tête m'invective encore une fois : Sois maudite. Tu te dissoudras, tu te perdras, plus rien ne te reviendra en mémoire de tout ce qu'un jour tu as été. Tu feras le malheur de tous ceux qui t'embrasseront, et plus jamais tu ne verras la lune, jusqu'à ce qu'une nuit, tu deviennes celle qu'en réalité tu es.

KARPATI
Je suis entouré de verre. Mes pieds baignent dans un liquide. Ça sent l'alcool. Je suis debout dans du cognac.

KHALIL
Je traverse le corridor. Le porte-clés de Fatima, celui avec le chameau, est par terre.

LEMONNIER
Autour de moi, du sable à n'en plus finir.

VANINA
Faites quelque chose, hurle le cheikh, mais faites quelque chose, hurlent les femmes.

KARPATI
Je me trouve dans une bouteille. Je me trouve dans la bouteille de cognac sur la petite table à côté du canapé, à laquelle je viens de boire il y a une minute à peine.

LEMONNIER
Loin au-dessus de moi, le soleil.

KARPATI
À travers le verre je vois, distordue, agrandie, la femme endormie que je viens d'embrasser. Elle rêve toujours. Sous ses paupières, ses yeux continuent à bouger.

VANINA
C'est seulement maintenant que la hache du bourreau tranche le crâne en deux. Silence.

KHALIL
Ohé ! Est-ce qu'il y a quelqu'un ?

FATIMA
Troisième étage.

KHALIL
Comme à chaque fois que je viens, la colocataire de Fatima, Vanina, est allongée sur le canapé du salon et dort.

KARPATI
Je suis minuscule. Mes chaussures longues d'un centimètre sont gorgées de cognac. Loin au-dessus de moi, inaccessible, le goulot de la bouteille, que j'ai oubliée de reboucher. Un courant d'air y passe avec un son grave.
Ohé !



LEMONNIER
Je me trouve en plein désert. Il y a tant de lumière que j'arrive à peine à ouvrir les yeux. Je m'examine de la tête aux pieds, je n'ai pas changé, les sandales, la salopette grise, tout est comme d'habitude. La chaleur est si sèche qu'aucune goutte de sueur ne coule sur mon front.

KHALIL
Elle est presque nue.

VANINA
Quel cauchemar.

KHALIL
Elle a l'air belle.

KARPATI
Un homme est entré dans la pièce. Il est debout à côté du canapé.

VANINA
Où suis-je ?

KHALIL
Elle se réveille – salut.

FATIMA
Quatrième étage.

VANINA
Je suis allongée sur un canapé dans une chambre. À côté de moi, une petite table. Dessus, une bouteille de cognac presque vide. Je suis à peine vêtue, je ne suis couverte que d'une serviette. Où suis-je, ici ?
Un inconnu est debout à côté de moi et me regarde.
Comment ai-je atterri ici ?

KHALIL
Salut – elle a l'air troublée. Elle était peut-être en train de rêver.

KARPATI
Comment ai-je atterri dans cette bouteille ?

VANINA
Mon regard parcourt la pièce à toute allure – au lieu des fenêtres à ornements mauresques une porte-fenêtre avec chauffage et rideaux. Dehors il fait noir. Devant, un téléviseur sur une moquette couleur de sable. Des estampes et des affiches au mur, à côté, des étagères bon marché et des photos de personnes que je n'ai jamais vues de ma vie –

KHALIL
Tout va bien ?

KARPATI
Et comment me sortir de là ? Au secours !

LEMONNIER
Attends, ne me dis pas que tu comptes porter cette salopette toute la journée ?

KARPATI
La femme s'est réveillée, mais elle ne m'entend pas. L'homme à côté d'elle a l'air gigantesque.
Ohé ! Vous ne me voyez pas ? Je suis ici !



FATIMA
Cinquième étage.

LEMONNIER
Pourquoi pas ?

VANINA
Impossible de prononcer le moindre mot.

LEMONNIER
Ce truc est ridicule. Tu es ridicule.

KHALIL
Elle ne parle pas. Je suis Khalil – l'ami de Fatima. La porte de l'appartement était ouverte. Tu ne saurais pas par hasard où elle se trouve ?
Je suis resté bloqué dans l'ascenseur au cinquième étage, mais j'ai réussi à sortir. Je te conseille de ne plus l'utiliser.

VANINA
Il sourit. Et me parle d'un ascenseur.

KARPATI
Elle se lève, veille à ce que la serviette la recouvre et va vers la fenêtre. Ohé ?! Vous ne m'entendez pas ?

KHALIL
Elle se lève et va vers la fenêtre.

VANINA
Je suis debout devant la porte-fenêtre d'une tour d'habitation, peut-être au septième ou au huitième étage.

KARPATI
Elle regarde dehors.

VANINA
J'ai grandi dans une maison comme celle-ci. J'ai passé les premières années de mon enfance dans une maison comme celle-ci. Oh mon Dieu. La lune flotte au-dessus de la cité, et j'ai l'impression de ne pas l'avoir vue depuis des années.

KHALIL
Elle est bizarre.

FATIMA
Sixième étage.

KARPATI
Un son creux dans le col de la bouteille –

VANINA
C'est comme si je me dissolvais



Annexe 5 : entretien avec Chloé Brugnon, le 13 janvier 2012

Si vous aviez à achever la phrase suivante : « Je voudrais que les spectateurs pensent que les personnages... », que répondriez-vous ?

Que les personnages ne sont pas ce qu'ils semblent être ! Je voudrais que les spectateurs pensent d'abord qu'ils sont extrêmement ennuyeux, puis qu'ils sont extrêmement fous ; ou bien qu'ils sont comme nous, puis... vraiment pas ! Je voudrais que l'ambigüité de ces personnages ressorte, en fait. Parce que je crois qu'il y a de la folie chez tout le monde, et que cette folie est surprenante, passionnante.
J'aimerais montrer que les personnages, comme les spectateurs, ne peuvent pas être enfermés dans des clichés, réduits à des stéréotypes. Il s'agit de voir dans le voisin, dans les colocataires, dans ces figures qui a priori ne sont pas porteuses de rêve, des êtres susceptibles de nous surprendre, de nous transporter.
D'ailleurs, en ce moment, nous cherchons cela, cette ambivalence, dans les costumes. Pour Karpati par exemple, j'ai en tête son aspect solitaire, casanier, de célibataire qui erre en peignoir chez lui, mais la consonance italienne de son prénom m'évoque aussi le personnage joué par Brad Pitt dans le film *Snatch*, avec une dégaine de gitan classieux, de mafieux à la limite de la caricature. D'ailleurs, même les désirs de Karpati sont ambigus : d'une part il avoue à Vanina qu'il rêverait de boire un café avec elle, ce qui constitue un rêve après tout très beau, mais très simple ; et d'autre part, ses désirs vont tout de même le conduire à se retrouver enfermé dans la bouteille de cognac ! Soudain, son rêve vrille complètement dans quelque chose de totalement surréaliste et inattendu, mais qui lui correspond profondément. Et j'ai tendance à penser que ce sont les personnages qui inventent, au fur et à mesure de la pièce, ce qui leur arrive, comme s'ils se lançaient des propositions : « D'abord, je sors de chez moi, puis je parle à la voisine, puis je suis dans une bouteille... », comme s'il y avait une surenchère dans le fantasme. Tout part d'un rêve banal, qui devient fou, inattendu, incontrôlable, et c'est cela que j'aime chez ces personnages : ils sont d'une simplicité déconcertante, et dans le même temps, ils ont une capacité d'invention incroyable.

Comment souhaitez-vous rendre compte de cette étrangeté, de ce glissement vers le déconcertant et l'onirisme ?

C'est LA grosse question du moment ! Et elle renvoie à un autre questionnement : comment démarrer la pièce ?
Une nuit arabe commence dans le quotidien d'un immeuble banal, puis bascule peu à peu dans la folie, et lors des répétitions au mois d'octobre dernier, nous avions décidé que ça se passerait ainsi : un début assez simple et routinier, puis une situation qui progressivement vrille. Mais je me suis dit que faire une représentation théâtrale, ça n'est en soi déjà pas banal, mettre ces personnages sur scène n'est pas un geste banal ; démarrer dans une apparente quotidienneté serait dès lors me semble-t-il un contresens, aussi suis-je en train de revenir sur ces directions d'octobre et de travailler pour installer dès le début du spectacle une étrangeté diffuse et perceptible.
D'abord, le décor n'est pas banal, et ce du début à la fin. Ensuite, je commence à imaginer un rapport au public plus franc, plus direct, plus intrigant peut-être. Hier, la scénographe et le régisseur général m'ont même proposé d'habiller l'espace d'accueil du public, de créer un univers urbain en y mettant du gravier, un banc public... Il faut, avant même que la pièce ne démarre, préparer les spectateurs à la fiction et à l'étrange.

Comment avez-vous travaillé la création de chaque personnage ?

Nous sommes encore en train de réfléchir sur ce point. Pour certains personnages, c'est très clair. Par exemple, pour Khalil, nous lui avons inventé une histoire, celle d'un personnage issu de l'immigration, animé d'une volonté âpre et attendrissante de s'en sortir, un peu comme le héros du film *La Graine et le Mulet* : le soir de l'inauguration de son restaurant, il est à la fois très digne et très guindé, mais aussi un peu décalé, lorsqu'il enfourche sa vieille mobylette dans son costume bon marché qui le gêne un peu aux entournures. Du coup, Khalil portera lui aussi un costume extrêmement resserré de premier de la classe, et puisque en octobre Joris [20] est venu en répétition avec un bonnet, nous allons garder ce bonnet, et l'image que l'on aura de Khalil sera la suivante : il sort du

20. Joris Avodo, qui interprète Khalil.

21. Samuel Réhault, qui interprète Karpati.



travail, bien cravaté, bien habillé, mais toute cette apparence « propre sur lui » est ironiquement remise en question et décalée par le bonnet qu'il utilise pour se protéger du vent sur sa mobylette. Samuel [21] également m'a dit : « J'aimerais vraiment que Karpati ait une petite boucle d'oreille. » C'est un détail, le spectateur ne verra peut-être même pas cette boucle d'oreille, mais c'est la petite chose qui tout à coup rend le personnage plus singulier, plus apte à nous intriguer et à nous faire rêver.

Pensez-vous que le processus d'identification soit problématique pour le spectateur d'*Une nuit arabe* ?

J'ai l'impression que la question de l'identification est finalement assez simple, assez évidente. Certes, *Une nuit arabe* fait entendre une parole compliquée, étrange, déroutante ; mais la langue que parlent les personnages est très simple et accessible, il n'y a pas un mot qui échappe à la compréhension, certaines tournures sont même très orales – « il fait chaud, hein ? », par exemple. Personnages et spectateurs partagent donc un langage commun, il n'y a pas entre eux l'obstacle ou la distance d'une langue plus poétique ou plus ancienne, comme celles des pièces classiques.
Avec *Une nuit arabe*, je n'ai pas à pallier le risque d'une langue ardue, difficilement compréhensible. Et les situations dans lesquelles les personnages se retrouvent – la fuite d'eau, la panne d'ascenseur – participent de cette même accessibilité, immédiateté. En l'an 3040, on ne saura peut-être plus ce qu'est un ascenseur, et il faudra chercher comment le rendre sinon contemporain, du moins compréhensible, assimilable. Mais là, dans la pièce de Schimmelpfennig, la question des couples, celle des incidents, de la nuit, de l'immeuble, des rencontres… est présente dans nos têtes, dans nos sensibilités. C'est pourquoi il ne me paraît pas si compliqué pour le spectateur de s'identifier aux personnages. D'autant plus qu'on a accès à leur intériorité, à leurs émotions et leurs sensations – « Je ne me sens pas bien », « Il a l'air comme ci comme ça », « Est-ce que j'y vais ou pas ? ». Leurs commentaires, leur parole didascalique, nous sont livrés, et l'identification alors se fait selon moi plus simplement.

Justement, comment avez-vous travaillé, les comédiens et vous-même, sur ces différents types de parole et sur leurs différentes fonctions ? Comment avez-vous géré cette polyphonie ?

Quand nous avons commencé les répétitions, j'ai dit très clairement aux comédiens que je n'avais pas de formule magique pour travailler ces distinctions entre parole échangée, parole intérieure, parole didascalique… Aussi avons-nous essayé, multiplié les tentatives. Nous avons tout testé : en se parlant constamment, en ne se parlant pas du tout, en ne se parlant qu'au moment où l'on est censé s'adresser la parole, en ne se parlant surtout pas au moment où l'on est censé se parler, en traitant les didascalies comme des propositions de jeu que les personnages se lancent tour à tour – « Le soir tombe », « Il est huit heures et demie », « La bouteille de cognac se trouve là », « Elle s'endort », « L'ascenseur est en panne »… Nous avons essayé toutes ces choses-là, et évidemment… il n'y en a pas une qui fonctionne tout au long de la pièce ! Et je crois qu'il faut l'accepter, accepter qu'il n'y ait pas de règle.
C'est d'ailleurs la raison pour laquelle j'ai choisi ce texte : il s'agit de ma première mise en scène, je n'ai pas de patte, je n'ai pas de style ni d'esthétique définis, personne ne sait ce que je m'apprête à faire. Et trouver ce texte qui transgresse constamment tout ce qu'il écrit à première vue, c'est un vrai bonheur, parce que je peux faire ce que je veux ! Il y a énormément de contraintes, certes, mais aussi quelque chose de très libre, et qui m'a permis de me définir. Prenons par exemple la question du rapport au public, qui m'importe beaucoup : quand je monte des petites formes, j'ai toujours très envie d'aller chercher le public, mais là, avec *Une nuit arabe*, le solliciter et le regarder dès qu'un personnage annonce « J'ouvre la porte » ou « Je passe sur le balcon », m'a paru impossible à tenir. Je suis donc allée complètement contre ça, pendant longtemps, et c'était d'ailleurs une contrainte pénible pour les comédiens. Mais aujourd'hui, j'y reviens, je pense être passée par un stade, des étapes suffisants pour m'autoriser des moments de rapport au public qui seront justes, porteurs de sens.
Ce texte pose donc des règles qu'il ne respecte pas, il possède un potentiel de transgression formidable, et il exige une capacité d'adaptation constante, virtuose. Ainsi, c'est lorsqu'il est enfermé dans la bouteille que Karpati parle pourtant le plus aux autres personnages, j'ai donc demandé à Samuel, sur sa table-bouteille, de multiplier les adresses directes, et cela a parfaitement fonctionné. Autre exemple : lorsque Karpati croise Fatima dans les escaliers, il dit « une femme de type

22. Stéfany Ganachaud, qui interprète Fatima.



arabe au regard inquiet me croise ». En répétition, Samuel et Stéfany [22] se sont à ce moment-là regardés alors que je leur avais recommandé de ne surtout pas illustrer cette réplique, et pourtant, ce regard échangé était juste et drôle, nous l'avons donc gardé. Finalement, nous avons travaillé en nous imposant au départ énormément de contraintes et d'interdits, mais peu à peu les propositions et les « accidents » des répétitions ont laissé entrer le hasard, dès lors nous n'avons pas dissocié, nous n'avons pas réservé un traitement spécifique à la parole de sentiment, la parole d'action, la parole échangée… Je me permets d'ailleurs une parenthèse : si on lit attentivement la pièce, on s'aperçoit qu'il y a très peu de répliques véritablement échangées, ces personnages se parlent très peu, c'est assez incroyable.

J'ajoute que nous avons également testé l'utilisation de micros, selon l'équation voix intérieure = micro. Nous y avons renoncé : c'était affreux. Un autre jour, j'ai annoncé aux comédiens qu'il fallait ménager des effets de zoom dans le texte, qu'ils allaient devoir prononcer certaines phrases en mode majeur, au micro, et d'autres en mode mineur, plus en-dessous : cela s'est révélé absolument absurde. Je crois qu'il faut en réalité faire confiance au spectateur, qui de lui-même va sélectionner les passages de texte qui lui semblent cruciaux, et ceux auxquels il peut n'accorder qu'un moindre intérêt. De toute manière, il est impossible de suivre parfaitement et simultanément les cinq monologues-dialogues, les cinq histoires. Et la perdition de certaines phrases, de certaines répliques, va même créer le suspense : « Tiens, comment ce personnage est-il arrivé là ? »

Nous avons créé sur le plateau cinq espaces : le canapé, la salle-cuisine, le lampadaire, la cabine, la table, et les personnages ne cessent de traverser ces espaces, de les parcourir. Puisque l'on ne peut pas tout suivre en même temps, soudain Joris est juché sur la cabine téléphonique, et personne ne peut dire comment il y est parvenu – même moi, en répétition, il m'arrive encore d'être surprise ! C'est là toute la magie de ce texte.

J'aime dès lors beaucoup entendre les remarques et les réflexions des élèves que je rencontre et qui me poussent à envisager le texte sous d'autres angles, à y voir ce que je n'avais pas encore remarqué, à constater son indéniable richesse polysémique. Un collégien a dit : « Dans l'autre réalité, Jacques Lemonnier est le cheikh », ce qui est faux, mais moi aussi, lors de mes premières lectures, j'avais laissé passer certains indices et j'étais persuadée que Lemonnier était la réincarnation du cheikh ! Et après tout, puisque dans cette pièce le rationnel le dispute à l'onirique, pourquoi ne pas accepter voire exploiter cette erreur ? *Une nuit arabe* n'attend pas ni n'exige qu'une seule réponse. Autre regard extérieur, celui de la costumière, qui est venue assister à la dernière session des répétitions d'octobre, et qui, sur ma demande, n'avait pas lu la pièce. Eh bien, elle m'a assuré avoir tout compris, ne pas avoir été désorientée par le kaléidoscope des cinq histoires, et avoir pu assez aisément gérer les différents niveaux de réalité. Je suis donc convaincue que le spectateur choisit, prend, rejette, et finalement construit sa propre appréhension de la pièce. Cela n'empêche pas qu'il y ait des moments-phares, que nous avons choisi de mettre particulièrement en valeur : ce qui est de l'ordre du rêve de Vanina et de la succession des hommes auprès d'elle, par exemple, nous avons décidé de le jouer à l'avant-scène, cela nous a semblé évident.

Et comment avez-vous choisi de mettre en valeur plus particulièrement ces moments ? Avec le son, les lumières, le jeu uniquement… ?

Déjà, l'endroit où se situe cette scène insiste sur son importance. Pour ce qui est de la lumière, je ne sais pas encore puisque la création lumière n'est pas faite, mais il est fort possible qu'elle soit évidemment concentrée sur Vanina et ses prétendants. En ce qui concerne le son, le créateur m'a avoué être quelque peu ennuyé : s'il choisit de créer et de faire entendre une nappe sonore pour la scène Karpati-Vanina, comment faire en sorte que ça convienne également à Khalil dans l'ascenseur, à Lemonnier dans le couloir ? Cela ne risque-t-il pas de générer un flou malvenu ? Pour le moment, ce que nous avons construit fonctionne plutôt bien avec l'ambiance de tout ce qui se déroule près du canapé, mais nous voulons que cela influence tout de même les autres personnages dans les autres espaces, il ne faut pas créer de scission. L'éclairagiste, qui vient d'élaborer son plan de feu, hésite lui aussi : parfois il a très envie de compartimenter, de concentrer, mais les acteurs ne cessent de bouger, de transgresser les espaces, et battent donc en brèche cette velléité de scinder. Là non plus, un choix unique et définitif n'est pas possible. Il ne faut pas qu'il y ait de confusion, mais il faut toutefois qu'il y ait du mystère… Il ne faut pas donner une réponse, mais il ne faut pas créer le chaos…

Au niveau de l'espace, on a vu le tapis, on a vu aussi les motifs, est-ce que vous vouliez un décor qui soit orientalisant, qui rappelle le « arabe » du titre, ou est-ce qu'au contraire il fallait plutôt un espace et un décor qui soient les plus universels, les plus neutres possible ?

En fait on est un peu passées par toutes les couleurs avec Élodie [Dauguet, scénographe associée au Collectif de la Comédie de Reims]. Avec Élodie, cela fait un an et demi qu'on travaille dessus, cela laisse le temps d'éprouver plein de choses. On a cherché, on voulait mettre des moucharabiehs, on est parties vers des ambiances comme cela, on cherchait des tapis. Puis on est parties complètement à l'inverse. Le propos de la scénographie est vraiment de créer un espace ludique, c'est-à-dire de partir de l'idée que ce texte, avant tout, est une façon de sortir du quotidien : prendre des éléments qu'on connaît ou qui sont a priori plutôt ennuyeux, un fauteuil, une table, une cabine téléphonique, un lampadaire, pour aller vers la fiction. Par conséquent, le côté oriental est un peu dans le sol, le carrelage… Pourtant, si on regarde les carreaux à Reims, certains pourraient avoir l'air oriental. Le décor fait quand même écho à cette orientalité mais de façon subtile. Et puis j'avais besoin de rapprocher cela de moi, que cela parte d'un univers que moi, j'avais envie de transgresser. Si je mets une banquette de type oriental, je suis déjà dans le rêve et j'ai sauté une étape. Et je veux que le décor du départ soit le décor de fin. Il est important que l'endroit qui suscite une forme d'ennui ou de manque devienne aussi l'endroit de tous les possibles.
Une des conditions de notre travail avec Élodie était de ne pas mettre d'espace « machine » qui se transforme. Malgré tout, je fais confiance à la lumière, au son et aux acteurs pour faire évoluer l'atmosphère : quand les espaces racontent cela plus que ne le font les acteurs, je reste un peu sur ma faim. Ce que je vois va me faire rêver de quelque chose à quoi je n'aurais pas pensé. La cabine téléphonique, par exemple, c'est ça : c'était assez compliqué, on a failli abandonner l'idée parce que la cabine évoque la bouteille de cognac… Et finalement, c'est seulement le cas quand on a lu et qu'on connaît le texte ! Évidemment que nous, on voit le verre, on voit l'enfermement, mais le public, lui, ne voit pas une bouteille de cognac quand il voit une cabine téléphonique ! Pour la rambarde, c'est la même chose, on voit les ronds sur les bords, on se dit, nous, que cela fait oriental, mais en fait, elle vient de Reims… On ne peut pas se mettre des barrières sous prétexte que cela prend trop de sens.

Aujourd'hui, on n'est plus dans des univers très déterminés, tout le monde peut avoir chez soi un tapis persan…

Et je crois que c'est cela, le propos de la pièce. En plus, en français, « Arabe », ce n'est pas le même sens qu'en allemand. En allemand, *Die arabische Nacht*, ce n'est pas connoté. Chez nous, cela a un rapport à l'immigration immédiat. En allemand, *arabische* signifie « oriental » dans le sens *Mille et Une Nuits* du terme et il n'y a pas cette confusion du français. Je crois que ce texte raconte justement ce qu'on oublie de voir dans l'étranger : ce n'est pas seulement un immigré mais quelqu'un qui arrive avec une culture bien plus vaste. Si en France, *Les Mille et Une Nuits* parle à tout le monde, c'est peut-être parce qu'il y a de l'immigration et qu'on est dans un monde où les cultures se mélangent. Ce que j'aime dans ce texte, c'est que l'étranger – pas au sens « celui qui habite chez moi » – c'est l'ailleurs, c'est l'étranger en tant qu'« autre ». Le concierge est tout aussi étranger que Khalil ou que Fatima : ce ne sont plus les origines mais notre passé, notre culture qui font de nous des étrangers. J'ai changé de point de vue. Au tout début, je pensais que ce n'était pas une pièce sociale, et si, c'est une pièce engagée, mais pas à l'endroit de la revendication, et ce n'est surtout pas didactique. C'est engagé, cela nous dit de regarder les autres autrement pour lutter contre le racisme ; je crois profondément à cela. J'ai entendu des réflexions comme : « Ah, c'est pas un titre facile » ou « Mais pourquoi ça s'appelle *Une nuit arabe* ? » et j'ai envie de répondre : « Pourquoi ça te gêne, le titre ? »

Qu'en est-il de vos influences cinématographiques ? Est-ce que vous allez les garder ? Est-ce que vous allez continuer à vous en nourrir ? On avait parlé des films noirs…

Cela continue, oui, mais c'est plus latent. Au départ, je ne suis pas du tout cinéphile, et je le suis devenue à cause de ce texte parce qu'il m'évoquait toujours des films. Alors je me suis intéressée aux films noirs et c'est comme une boîte qu'on ouvre : j'ai lu un livre qui me faisait penser à *Une nuit arabe*, et dans ce livre, il y avait un film… Le film noir me poursuit vraiment, notamment pour



n° 144 | février 2012

la conduite des acteurs et je leur demande d'interpréter tel personnage de la même façon que les acteurs des années cinquante interprétaient leurs personnages. À la fois c'est très crédible, et en même temps c'est un peu *too much*, à la Humphrey Bogart, et on y croit. Dans *Assurance sur la mort*, un film de Billy Wilder, le personnage est en voiture – évidemment sans conduire vraiment – et ce n'est pas crédible mais l'acteur est formidable… Et on y croit ! Cela me fascine et m'a beaucoup inspirée pour le jeu des acteurs. Maintenant, je cherche des images pour les costumes et c'est dans le cinéma qu'on trouve le plus de figures, de personnages composés, notamment dans les films américains. On a souvent des références très complexes dans le théâtre : c'est Godard, Pasolini, etc. et finalement, peut-être que le public qui vient nous voir aura plus été voir *Inception* ou *Les Infiltrés*… Et j'ai aussi cherché volontairement à aller m'inspirer de ces choses-là qui font partie de notre culture.

Est-ce que cette recherche-là a été partagée avec les comédiens, ont-ils vu des films ?

Je leur ai amené des films, eux aussi se sont plongés dans ces univers-là et on a partagé en se montrant chacun ce qu'on avait vu, on s'est prêté les films sans que jamais je ne les force à regarder tel ou tel titre. Les comédiens étaient en quête de nourriture car il n'est pas simple d'aborder de tels rôles. Je leur ai quand même demandé de regarder Gondry – *La Science des rêves, Eternal Sunshine of the Spotless Mind* – aussi pour se décomplexer et se dire : « C'est possible. » Cela aide beaucoup les acteurs, surtout quand on cherche de la composition. Par exemple, pour Laurent, qui incarne Lemonnier, je pense constamment à Keyser Söze dans *Usual Suspects*. Le jour où je lui ai dit cela, il a eu comme une espèce de déclic, et même s'il ne cherche pas à jouer comme Kevin Spacey, il a répondu : « Ah, oui, c'est ça que tu veux dire ! » Cela devient un langage commun, fait de références, qui nous aide pour le jeu. Il me semble que maintenant on ne peut pas faire de théâtre qu'à partir de livres ou de théâtre… Dans la salle, les gens qui vont au théâtre vont aussi au cinéma et cela fait partie d'une culture commune. C'est aussi important d'aller parfois chercher dans une culture plus « populaire » et je crois que ce texte est à la jointure avec cela.

Est-ce que selon vous, il y a des personnages principaux et des personnages secondaires dans cette pièce ?

Je ne crois vraiment pas qu'il y ait de personnages principaux et l'histoire ne peut pas se raconter s'il en manque un. Chaque personnage a son moment où il est « principal ». J'ai pensé, à certains moments, que c'était Lemonnier qui menait la danse, et puis, non… je me suis dis que c'était Fatima… Finalement, cela marche pour tous ! Ils ont juste « leur moment » et cette pièce sonne comme une sorte de « bœuf ».

Schimmelpfennig aime dire qu'il compose ses pièces comme de la musique. On a parlé d'un « oratorio », d'une composition « à cinq voix »…

Et c'est d'autant plus amusant que quand j'ai lu le texte au début, je me suis dis que je ne voulais surtout pas faire quelque chose de musical, notamment parce que la musicalité est dans le texte, grâce aux échos par exemple. Alors, pourquoi en rajouter ? On a plutôt cherché à la trouver dans les corps, à voir comment ils se répondent. Je n'ai pourtant presque pas eu à mettre cela en scène car les acteurs l'ont senti : on l'a pointé entre nous, et ils l'ont fait ensemble de façon inconsciente et sensible. D'un seul coup, ils se mettent à bouger chacun dans leur direction, mais en même temps, comme au ralenti. Pour le couple Fatima / Khalil, qui n'est jamais ensemble, une façon pour moi de le raconter était de les faire jouer au même rythme.
C'est une pièce moins classique que certaines de Schimmelpfennig et elle est compliquée dans ses enjeux liés à la représentation, elle pose tellement de questions… C'est un risque que je prends parce que j'avais envie de m'amuser et de ne pas me mettre dans un carcan. Il y des pièces classiques que j'aime bien, mais j'avais très peur de répondre à des consignes… J'ai fait de l'assistanat, je sais comment cela fonctionne. Je n'avais pas envie d'être efficace, mais de proposer quelque chose. Et il y a un gros vide autour de ce texte-là… Quand j'ai donné le texte à Élodie et aux acteurs, le retour a été immédiat. On s'est dit : « On essaie ? » Il y avait un réel enthousiasme à chaque fois qu'on filait le texte qui évoquait beaucoup à chacun. Plus on sera nourri de ce que cette pièce permet d'envisager, moins on se contentera de petites lectures. C'est ce qui est intéressant, c'est qu'il y en ait plusieurs ! Et on ne cherche pas la confusion, mais le mystère…



Annexe 6 : Sommaire d'un dossier réalisé dans une classe de troisième pour l'épreuve d'histoire des arts.

HIDA SUJET N°1 : français

Première partie : « Notre lecture » d'*Une nuit arabe*
- Résumé
- Portrait chinois

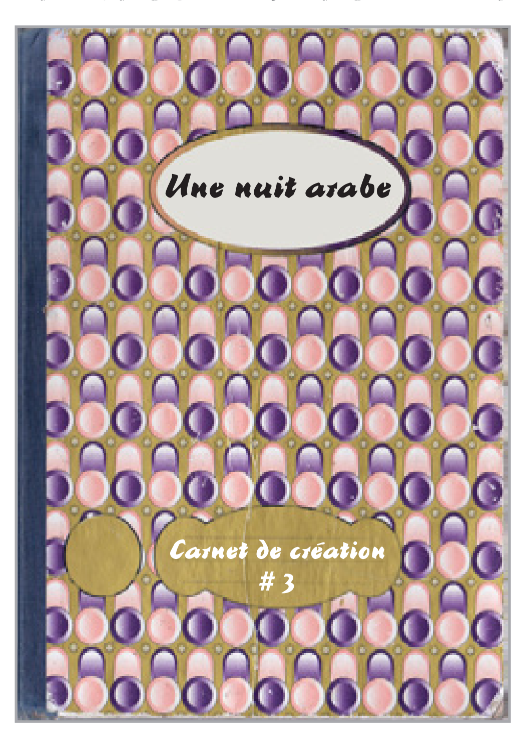
Deuxième partie : « Qui sont ces personnages ? »
- Jacques Lemonnier
- Fatima Mansour
- Vanina Derval
- Khalil
- Pierre Karparti

Troisième partie : « Quelle(s) représentation(s) ? »
1. Compte-rendu « Répétition à La Comédie 12 octobre 2011 »
2. Compte-rendu collectif
3. Visite de Chloé Brugnon, metteur en scène
4. La maquette
5. La scène jouée

Quatrième partie : « Le spectacle », compte-rendu
1. Le décor
2. Le son
3. La lumière
4. Les acteurs
5. Point de vue personnel

Conclusion – Annexes
1. Carnet de mise en scène
2. Plan d'exposé pour l'oral
3. Autres

Annexe 7 : Extrait du carnet de création 3





n° 144 | février 2012

Carnet de création # 3
et pendant ce temps-là à la Comédie…

C'est parce que les créations sont au cœur du projet artistique de la Comédie et qu'elles habitent le théâtre dans la durée, qu'il nous a semblé important de partager ce processus avec vous.
Aussi nous convions vous, à travers cet objet simple, entre journal de répétition et fanzine, à découvrir une sélection de matériaux qui nourrissent le travail de Chloé Brugnon, metteur en scène, et du collectif artistique qu'elle a réuni autour d'elle.
Ces carnets de création vous donnent la possibilité de vous projeter dans un processus de création et de suivre, un peu comme si vous y étiez, la fluctuation d'une pensée créatrice.
C'est l'occasion de vous donner à voir, pour une fois, l'envers du décor.

UNE NUIT ARABE

Du 7 au 11 février 2012, à la Comedie de Reims

TEXTE **ROLAND SCHIMMELPFENNIG**
TRADUCTION **JOHANNES HONIGMANN**
ET LAURENT MÜHLEISEN
MISE EN SCÈNE **CHLOÉ BRUGNON**

Avec **Joris Avodo, Stéfany Ganachaud, Déborah Marique, Laurent Nouzille, Samuel Réhault**
Scénographie **Elodie Dauguet** / Lumières **Emmanuel Jarousse** / Costumes **Fanny Brouste** / Son **Antoine Reibre**

Dimanche 1er janvier,
Réflexions à propos du début.
envie de partir d'une proposition très réaliste de la part de Lemonnier.
Jouer en train de boire un cognac ou un truc dans le genre.
Mais dès que je pense à ça, ça coince parce que l'espace n'est pas réaliste.
On en tout cas même au début on ne peut jouer le réalisme que sur les premières phrases de Laurent. Dès qu'il monte dans l'ascenseur on est foutu.
En fait c'est pour ça que je bloque pas mal.
L'espace répond vraiment bien aux enjeux à partir de l'arrivée de Sam chez Deb.
→ Joris joue l'enfermement avec la balle.
→ Stef joue l'extérieur avec les lampadaires.
→ Laurent circule dans un non-espace.
→ Sam et Deb sont au canapé.
Là il y a une sorte de logique qui se dégage ensuite



n° 144 | février 2012





Photo prise au cours d'une discussion avec la metteur en scène.



n° 144 février 2012

Questions posées par Chloé Brugnon, metteur en scène d'*Une Nuit arabe*, à ses comédiens.

Réponses de **Laurent Nouzille**

Question numéro 1: **Pouvez vous résumer en trois lignes *Une Nuit Arabe* ?**

Cette pièce n'est pas «résumable», même si elle n'est pas difficile à suivre quand on est spectateur. On pourrait dire qu'elle met dans un shaker (ici c'est un immeuble) cinq personnages. Au gré d'une montée ou d'une descente d'escalier, d'une course folle dans les étages, d'un somme sur un canapé, ou encore la recherche d'une fuite dans les canalisations, d'un temps passé dans un ascenseur bloqué, d'un baiser sur les lèvres d'une blonde insaisissable mais qui agit comme un aimant, chacun se prend à rêver pour finalement revenir à la réalité. Le spectateur embarque pour leurs rêves et cauchemars aussi facilement qu'il avait accepté leur morne réalité qui pourrait bien ressembler à la sienne.

Question numéro 2 : **Qu'est-ce qui fait la spécificité du travail sur ce texte ?**

Ce qui caractérise cette pièce et fait la spécificité du travail à accomplir pour la rendre claire, c'est que lorsque vous croyez avoir trouvé une piste de jeu, de code, de scénographie, l'auteur, comme s'il était derrière vous et se jouait aussi un peu de vous, vous somme rapidement d'en changer pour la suite de l'histoire. Il serait trop simple de mettre en scène séparément la réalité et le rêve, ou par quelconque artifice. Rêves et réalité sont liés et prétextes au jeu, le jeu de l'acteur dans toute sa sincérité : rappelez-vous comme au sortir d'un rêve ou d'un cauchemar, vous aviez la très nette impression que tout ce qui vous arrivait vous arrivait vraiment. On est dans un désert avec des femmes au visage de sorcières, des cheikhs polygames, dans une bouteille de cognac, ou que sais-je ; et s'il suffisait qu'on vous le dise pour que vous y croyiez.

Question numéro 3 : **Si vous deviez citer une œuvre qui vous inspire dans le travail, laquelle serait-ce ?**

Ce n'est pas une grande œuvre, mais quand j'étais gamin il y avait une série qui passait et qui s'appelait « La quatrième dimension ». C'est nul...

Question numéro 4 : **Pouvez-vous présenter votre personnage en quelques phrases ?**

Jacques Lemonnier, concierge de l'immeuble en question. Visiblement pas un mauvais concierge. Quelque chose me dit qu'il ne va pas fort. Comme les autres personnages et peut-être chacun d'entre nous, il est seul ; tout en vivant sous le même et unique toit d'un immeuble de dix étages de trente et un appartements chacun !
Il semblerait qu'il ait été marié. Était-il moins seul pour autant ? La vie en commun avec cette femme aurait tourné court pour une sombre, mais récurrente, histoire de salopette Il faut bien un prétexte, pourquoi pas celui-là ?!



n° 144 | février 2012



Déborah Marique / Vanina
Laurent Nouzille / Lemonnier
Stéfany Ganachaud / Fatima

Mais au début les 7k espaces ne font pas vraiment sens.

Mardi 10 janvier.

→ Début = pi ⊕ de rapport public trouver action pour les autres.

Ne sentant pas jouer cet espace = ceci ou cela.

R/p Fatima Lemonnier = ⊕ proche comme quand on essayait avec Lolo sur le fauteuil.

Pour Fatima = jouer l'action avec la table mais plus simplement ne sentant pas chercher l'illustration.

Au début = récit sur comme on commencerait une histoire

= il était une fois un homme qui entendait de l'eau.

Passer proposition de fois = Devant nous se dresse (= Non pas trois fois, Déborah !)



n° 144 | février 2012

– Début Lemonnier / Fatima.

– Lemonnier seul, invente cette histoire d'eau comme pour passer le temps le fameux "prétexte" contre l'ennui.

– Fatima arrive derrière lui le surprend et se met à inventer avec lui.
↳ surenchère.
S'amuser avec ce texte se surprendre en utilisant tout à coup le dialogue direct.

– arrivée Vanina
"Oh". "t'es là".

Vanina rapport public très marqué
"Salut".

Vanina mise en danger par Lemonnier & Fatima qui réussisse à inventer très vite ensemble.

"Qu'est ce que j'ai bien pu faire de toute cette journée" = 1ʳᵉ vraie proposition de Vanina.

→ Qd Khalil arrive, Fatima ne l'a pas encore évoqué.
Khalil peut donc insister pour faire sa proposition.

Jeudi 19 janvier 2012.

Début : Deborah rentre quand même assez rapidement dans le rôle de Vanina pour ne pas complexifier inutilement la situation.
– on se sert de la fiction d'acteur pour arriver à son personnage.

⚠ rapport Lemonnier / Laurent.
la solitude de l'acteur deviendra la solitude du personnage
↳ idem pour Joris.
impossibilité de rentrer en scène = enfermement futur de Khalil.

Fatima : conteuse.
↳ voir les conteuses dans "Salo" de Pasolini.

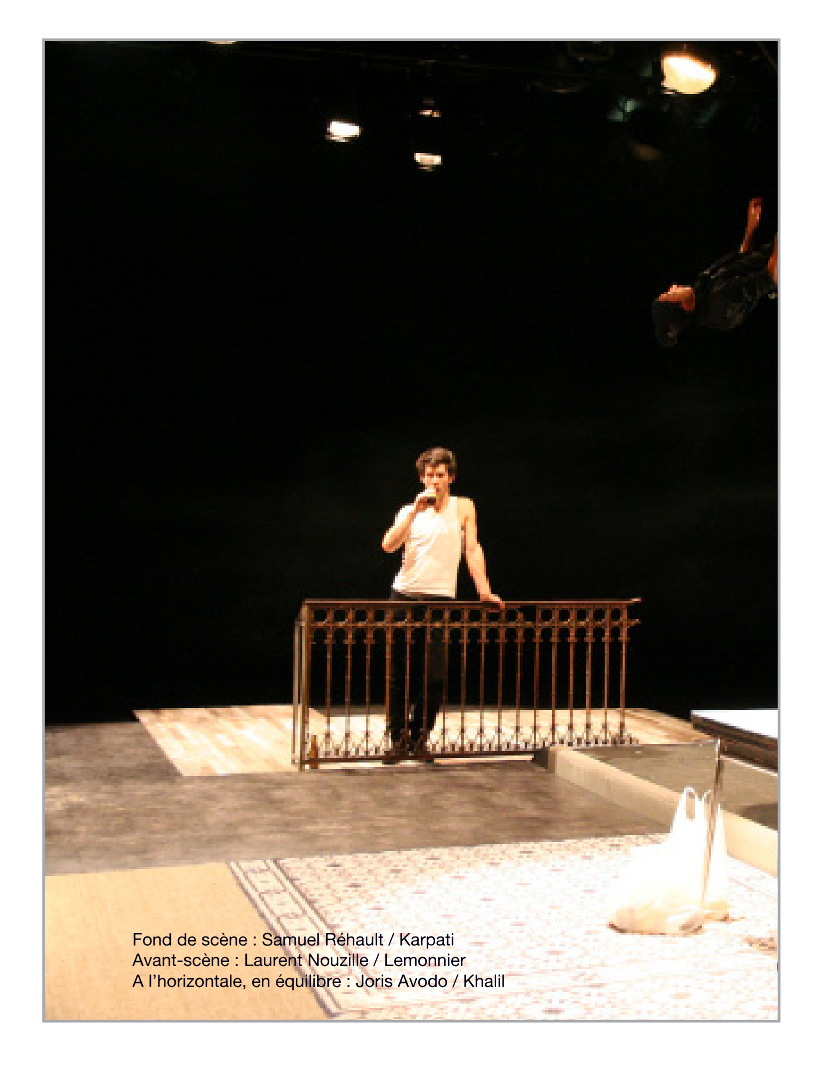
Khalil = impro surprenante.
↳ propose quelque chose de tout à fait nouveau.
les autres mettent du temps à réagir.

Khalil → rentre assez rapidement dans le personnage.

⚠ pour le début, ne pas chercher à expliquer, c'est assez simple en fait comme point de départ.



n° 144 | février 2012



Fond de scène : Samuel Réhault / Karpati
Avant-scène : Laurent Nouzille / Lemonnier
A l'horizontale, en équilibre : Joris Avodo / Khalil





n° 144 | février 2012





Samuel Réhault / Karpati



n° 144 | février 2012

→ redéfinir les moments d'installation, puis de fiction.

→ prise de contact avec l'espace.

Italienne posée, puis dans l'espace. ne pas aller trop vite en se remémorant chaque fois que on dit peut-être quelque chose qui a déjà été énoncé.

Kittel = Blouse.

« Hausmeister Krause ».

Mercredi 18 janvier

Bonne journée de reprise hier, on a défini de façon théorique ce qui semble être le plus intéressant pour démarrer cette pièce.
A savoir : le prétexte du théâtre, des acteurs, un décor, on invente une histoire.
Qui nous absorbe au fur et à mesure.
Relever le défi de cette langue, qui semble vouloir nous empêcher de vivre ce que l'on dit.

Le manque encore une fois au départ, vers le rêve total.

Il faut se laisser malgré tout prendre au piège par la représentation

Questions posées par Chloé Brugnon, metteur en scène d'*Une Nuit arabe*, à ses comédiens.

Réponses de **Joris Avodo**

Question numéro 1 : **Pouvez vous résumer en trois lignes *Une Nuit Arabe* ?**
Une nuit arabe est une pièce qui définit le carcan étriqué des gens de cité en développant leurs fantasmes, leurs désirs, leurs peurs, leurs angoisses et leurs envies d'évasion physique et psychologique. Mais comme l'auteur ne passe pas par le biais des différentes cultures, des religions ou de la politique, cette pièce s'avère être une simple réflexion de l'humain enfermé chez lui et en lui, face à d'autres êtres humains.

Question numéro 2 : **Qu'est-ce qui fait la spécificité du travail sur ce texte ?**
Ces didascalies qui font parties intégrantes des partitions des personnages et qui ne sont pas traitées à part.
Le défi scénographique est très compliqué vu que la pièce se déroule dans un immeuble de 7 étages et que les personnages naviguent du début à la fin d'étage en étage.
Et le fait que cette pièce puisse au premier abord ne pas être perçue comme une « pièce engagée ».

Question numéro 3 : **Si vous deviez citer une œuvre qui vous inspire dans le travail, laquelle serait-ce ?**
Film : série noire, la haine / Peinture : Picabia (fille née sans mère, la balance, la parade amoureuse) / Musique : les Doors ou Blondie / Livre : ne lis pas

Question numéro 4 : **Pouvez-vous présenter votre personnage en quelques phrases ?**
Un angoissé de l'inexistence qui en ceci se rend existant. De l'oubli il passera au trop d'envie.


scérén
CNDP-CRDP







Réponses de **Déborah Marique**

Question numéro 1 : **Pouvez vous résumer en trois lignes *Une Nuit Arabe* ?**
C'est l'histoire d'un immeuble. De cinq personnages isolés dans leur quotidien. Cinq solitudes qui vont distordre le réel pour en extraire du rêve, du sublime.

Question numéro 2 : **Qu'est-ce qui fait la spécificité du travail sur ce texte ?**
Sur scène, «distordre le réel», consiste alors à chercher comment matériellement ou physiquement, on peut déconditionner le quotidien. Que ce soit, par exemple, en détournant les objets de leur fonction, ou en portant une parole, a priori banale, en enjeu poétique. D'ailleurs, dans une première étape de travail, il nous fallait inventer certaines règles un peu farfelues pour trouver un langage scénique commun. Des choses comme «on ne fait pas ce qu'on dit qu'on fait»... de quoi devenir cinglé !

Question numéro 3 : **Si vous deviez citer une œuvre qui vous inspire dans le travail, laquelle serait-ce ?**
Ça m'a fait beaucoup penser aux œuvres des peintres surréalistes. Notamment au fameux tableau de Magritte : «Ceci n'est pas une pipe».

Question numéro 4 : **Pouvez-vous présenter votre personnage en quelques phrases ?**
Dès le début de la pièce Vanina apparaît comme une figure étrange et énigmatique. Comme un personnage de conte. Elle ne se souvient jamais de sa journée, s'endort sur le canapé et rêve... Elle annonce le processus qui va amener les personnages à se greffer à l'échappée de la nuit arabe.

